

هذا العدد

شغل موضوع الجمال، ومازال، الفنان والناقد والباحث والفيلسوف. ويظهر هذا الانشغال فى كل ثقافة وبطرائقها المتعددة. ما النص الذى تردده الثقافة، وماهى مثاليات الجمال المادى الذى تتمثله فى العمارة والأثاث والأواني والأزياء... وغيرها من معطيات الإبداع الفنى .. وبخاصة الشعبى.

ويستهل هذا العدد بدراسة «جماليات الفخار الشعبى المصرى» للدكتور عبدالغنى الشال، العميد الأسبق لكلية التربية الفنية جامعة حلوان، ويقدم فيها الملاحظات والآراء والرؤى فى الثقافة بوصفها عملية تركيبية يتداخل فيها التعبير المادى مع التعبير الفكرى والأدبى.

ويعد الطمى (الطين) الذى يعطيه «النيل، فى مصر، والذى يتشكل منه الفخار، أحد مكونات الثقافة المصرية على مر العصور.

وقد حظى الفخار، وأيضاً مادة الطين، بأهمية خاصة فى الفن الإسلامى نظراً إلى ذكرهما فى القرآن الكريم فيما يقرب من عشرين آية من آياته المحكمات.

ويقدم الدكتور الشال آراء بعض علماء المآثورات الشعبىة المصريين، التى تكشف الخلفية التى استند عليها الفنان الشعبى فى جماليات الفخار.

ويشير إلى مقولة «هربرت ريد، فى إحدى مقالاته إلى أهمية الفخار للوصول إلى ثقافة متكاملة، حيث علينا أن نبدأ بالتعرف على فلسفة «الإناء والوعاء، ربما لأنهما حصيلة ثقافة متكاملة...»

وكأن دراسة جماليات الفخار فى مصر مفتاح لدرس بعض عناصر الثقافة المصرية، كما أن دراسة الأغنية والموال والحكاية والمعتقد والعادة عدة لفهم التشكيل والتكوين لدى الفنان الشعبى وانتقال خبرته من جيل إلى آخر شفاهياً.

ومن جماليات الفخار إلى جماليات «الحلى وأدوات الزينة عند نساء جنوب مصر، تقدم الأستاذة سونيا ولى الدين دراسة تحليلية لمقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة، وتنطوي هذه الدراسة على رصد لحلى وأدوات الزينة فى منطقة صعيد مصر وهى بنى سويف وأسيوط وسوهاج، من خلال عرض لبعض مقتنيات متحف مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة، ذلك المتحف الذى يضم بين جنباته تراث الأمة المصرية وشخصية شعبها العريق وهويته، وإبداع أبنائها من تشكيل ووحدات زخرفية ورموز تمثل معتقدات الجماعات الشعبية المصرية من مختلف مناطق مصر.

وتعرض لأدوات الزينة:

أولاً: المكاحل (كوز ذرة، دبابة، سمكة، زهرية) مصنوعة من العظم، لأن عيون المرأة هى سر جمالها وجاذبيتها وعنوان شخصيتها، فضلاً عن استخدام الكحل فى شفاء ووقاية العين من بعض الأمراض.

ثانياً: الحلى

١- زينة الرأس (مشط فضة، حجاب دندش بأنواعه).

٢- زينة الوجه (حلق مخروطية، قرط زهرة اللوتس بدلاية جعلان، حلق زهرة).

٣- زينة الرقبة (دبوس زهرة، كردان هلالى، دلايات الأحجة، الحجاب الهلالى الصليبي، حجاب زجاج أخضر، حجاب شبح باط).

٤- حلى المعصم (غويشة دبابة، غويشة جعلان، إسورة ذهب قشرة، إسورة للزار شنشللو).

٥- الخواتم.

٦- حلى القدم (خلخال).

من خلال هذا العرض التحليلي لحلى نساء صعيد مصر، نلمس الثراء الفنى الذى تتميز به هذه المنطقة من وحدات زخرفية استمدتها من الطبيعة والبيئة وتوارثت رموزها عبر التاريخ، وأيضاً تنوع وظائفها.

ويقدم د. شوقى عبدالقوى حبيب دراسة فى قريتي باريس والقصر بالصحراء الغربية تعتمد منهج التاريخ الشفاهى، والذى يعد مصدراً من المصادر المهمة التى يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار؛ فهى توضح وضع المجتمع، وكيف يرى أصحاب ذلك المجتمع أنفسهم، والصورة التى يرسمونها لأنفسهم أو يضعون أنفسهم داخل إطارها.

وهذا المنهج يشغل المؤرخ بالقدر نفسه الذى يشغل الفولكلورى، ويرى يان فانسينا أن المفهوم القديم قد تغير من النظر إلى التاريخ على أنه حوليات وأنه تاريخ أصحاب السلطان، وأصبح هناك التاريخ الاجتماعى. والبحث التاريخى إلى محاولة إيجاد فلسفة عامة تحكم التطور التاريخى للإنسان. ومن ثم أصبح لا غنى للمؤرخ الحديث عن نتائج العلوم الإنسانية الأخرى، وعلى ذلك أصبح الفولكلور من أهم الوثائق التى يعتمد عليها المؤرخ الحديث فى دراسته للمجتمعات الإنسانية.

يلى ذلك دراسة د. محمد عمران: «الغناء البلدى ومقومات الشكل، التى تقوم على دعوة أصيلة فى الكتابات الفولكلورية: إن كل ثقافة تخلق مصطلحاتها، وأشكالها الفنية الخاصة بها؛ لذلك يستخدم مصطلح «الغناء البلدى» ويذكر فى هذا الصدد الحاج مصطفى مرسى (واحد من شيوخ الغناء البلدى، ومعلم الكثير من مشاهير المغنين البلديين المعاصرين).

ويستند د. عمران فى ذلك على قائمة المأثورات الموسيقية الشعبية المصرية، ويقسم النشاط الموسيقى الشعبى فى إطارين أساسيين عند غير المحترفين وعند المحترفين، ثم يميز أشكال الأداء الذى يقوم عليه نشاط الموسيقيين المحترفين:

الغناء الذى ارتبط بالشعراء، وتبرز على قائمته «السيرة الشعبية»، الغناء الذى ارتبط بالمداحين (القصص الغنائى)، الغناء الذى ارتبط بالمنشدين الدينيين والمنشدين المشايخ (قصائد وابتهالات وتواشيح وأدوار وطقاطيق) الغناء الذى ارتبط بالموال (الغناء البلدى والفن الصعيدى).

ثم يتعرض لمقومات هذا النمط من الغناء بوصفها المدخل الفنى المباشر الذى يتسق وطبيعة المقدمات التى صاغها. فيقدم الشكل الشعرى :

الموال (العتب، الردفة، الغطاء)، الطقطوقة (المذهب والكوليه) ثم الشكل الموسيقى المرتبط بالموال (الاستهلال، الوسط/النماء، الخاتمة/التسليم) والأداء الموسيقى للطقطوقة، وما يعرف فى الأداء بغناء الموال على الواحدة.

التصنيفات الأولية والتقابلات بين الشعرى والموسيقى وتنوع الأداء وتباين الأوزان والآلات الموسيقية تعطى المبررات والحجج لقيام نمط موسيقى قائم بذاته يسمى بـ«الغناء البلدى».

وفى نهاية دراسته يقدم الدكتور محمد عمران نصاً كاملاً لموال قصصى بعنوان «شلباية».

وللموسيقى الشعبية أعلامها الذين انفردوا بموهبتهم وقدراتهم فتجاوزوا حدود قراهم ومواطنهم الأصلية، وفى «الغناء البلدى» برز الفنان محمد طه خلال العقود الثلاثة الماضية.

وتختار د. سامية دياب، الفنان الشعبى محمد طه؛ لأنه «يمثل ظاهرة مهمة تقتضى البحث والتأمل، لاسيما فى العلاقة بين المقومات الفنية للفنان الشعبى، ومقومات الشيوخ والانتشار، وهو ما دفعنا إلى تقديم هذه المحاولة الاستقصائية لحياة هذا الفنان وفق رواية أهله وذويه،

وقامت بجمع المادة من الحاج شعبان طه مصطفى (الأخ الأصغر لمحمد طه)، ومدلالة محمد طه، (الابنة الكبرى)، وفرحات محمد (زوج مدلالة).

والجدير بالذكر - هنا - أن الفنان محمد طه رحل عن عالمنا يوم الثلاثاء ١٢/١١/١٩٩٦.

كما يقدم الأستاذ أحمد صالح عماشة ترجمة الفصل الثالث من كتاب جون مبيتى الذى عنوانه «الديانات الإفريقية وفلسفتها»، والمنشور ١٩٨٢، والفصل بعنوان «مفهوم الزمن كمدخل لفهم الديانات والفلسفة الإفريقية».

يقول مبيتى: سوف أناقش فكرة الزمن الإفريقى كمدخل لفهمنا للأفكار الدينية والفلسفية. فكرة الزمن قد تساعد على توضيح المعتقدات والاتجاهات والممارسات والطريقة العامة للحياة عند الشعوب الإفريقية، وليس فقط فى المستوى التقليدى، ولكن أيضاً فى الظروف الحديثة (سواء أكانت حياة سياسية أم اقتصادية أم تعليمية أم كنيسية) فى هذا الموضوع لسوء الحظ لا توجد كتابات.

ثم يتعرض لمجموعة من المفاهيم: الزمن المتوقع والزمن الفعلى، حساب الزمن والتأريخ، فكرة الماضى والمضارع والمستقبل، مفهوم التاريخ وما قبل التاريخ، فكرة الحياة البشرية فى علاقتها بالزمن، الموت والخلود، الفضاء والزمن، اكتشاف أو مد ما بعد الزمن المستقبل.

ويستكمل الأستاذ محمد عبد الواحد محمد دراسته عن تراث الأدب الشفاهى لدى شعب الهاوسا ويقدم ثلاثة نماذج من الحكايات، كما قدمها تريميرن فى كتابه «خرافات الهاوسا وعاداتهم»، وهو عنوان الموضوع نفسه، والحكايات الثلاث: «المنتقم والساحرة»، «دودو يروع الرجل الجشع»، «الخاتم العجيب»، وهى حكايات تشبه إلى حد كبير حكاياتنا. وتشير إلى فكرة «التشابه»؛ تشابه الظواهر الفولكلورية وبخاصة الأدب الشعبى وهو ما تم مناقشته فى العدد الماضى.

يلى ذلك مقال «آلان دندس»: «حول بنية المثل»، قام على ترجمته د. خطرى عرابى وقد تناول دندس كتاب آرثر تايلور عن الأمثال وتعريفه للمثل باعتبار «أن تعريف المثل صعب التحديد أو التفسير»؛ وذلك للآراء المتضاربة للناس فى ادعاء أن جملة ما بمثابة مثل، بينما يدعى الآخرون أن هذه الجملة ليست بمثل على الإطلاق، وعلى ذلك ليس هناك أى تفسير يسمح لنا بتحديد ما إذا كانت الجملة تعد مثلاً أم لا، وحين سئل آربر عن هذه العبارة المتشائمة لا حظ حينئذ أن كتابه بجملته يمثل تعريفاً للمثل، ومن مناقشات حول ضرورة التعريف، المعنى، مغزى المثل، يطرح السؤال نفسه، لا يدور عن: ماذا يفعل المثل (وظيفة السنن) بل يدور حول معنى المثل - بالضرورة - من وجهة النظر البنيوية والتي لا تقلل من شأن الفائدة الأساسية لتلاعاتبارات الوظيفة، ولكن المراد من تفسير المثل على ضوء بنيته - التأكيد على المعايير الداخلية التفسيرية، وليس المعايير الخارجية. والسبب الآخر لمحاولة التفسير البنيوى للمثل يكمن فى أن هذا التحليل يمثل فحصاً دقيقاً لبنية الأدب الشعبى بشكل عام. ومن الممكن حقاً تحليل بنية الأنواع المختلفة للأدب الشفاهى.

ومن ترجمة مقال آلان دندس ننتقل إلى نص ماكفرسون «موالد مصر»، ويقوم الأستاذ إبراهيم كامل أحمد بترجمة مقدمة كتاب ماكفرسون والتي كتبها أستاذ الأنثروبولوجيا الاجتماعية إيفانز بريتشارد، وأيضاً المقدمة التى وضعها صاحب «موالد مصر». يقول بريتشارد: «إنه وصف لموالد القاهرة ولبعض الموالد الرئيسية فى الأقاليم؛ لذا فإن له قيمة علمية كبيرة - إنه إسهام فى معرفتنا عن الحياة المصرية، وملحق قيم للكتابات الخالدة للدين».

لقد سدد الرائد ماكفرسون لشعب مصر دينه الذى اعترف من تلقاء نفسه أنه يدين به لهم لكرم ضيافتهم وجميلهم الذى استمتع به فى أرضهم ما يقرب من نصف قرن».

ويقدم الأستاذ أحمد توفيق بعض نصوص العديد فى محافظة أسيوط من قرية بنى زيد الأكراد مع تصنيفها على أساس الموضوع. جمعت النصوص من خمس سيدات تتراوح أعمارهن بين ٤٨ - ٧٢ سنة. وضبطها وفق المنطوق الصوتى للهجة الرواة، كما ألحق بالنصوص خمس بطاقات خاصة بالرواة وهوامش لمعانى الكلمات المستغلة فيها.

وينتقل القارئ وجولة الفنون الشعبية، فى المجلس الأعلى للثقافة، وندوة علمية تحت عنوان «حاضر الحرف التقليدية ومستقبلها فى مصر» ١١: ١٣ من ديسمبر ١٩٩٦ تنقل وقائعها الدكتورة سامية دياب. ومن المركز القومى لثقافة الطفل تتابع الأستاذة. مديحة أبوزيد ندوة «التراث الشعبى وثقافة الطفل، ضمن فعاليات المؤتمر العلمى الأول - ثقافة الطفل بين التعليم والتعلم - وذلك فى مقر جامعة الدول العربية تحت رعاية السيدة سوزان مبارك والدكتور حسين بهاء الدين وزير التعليم.

وعرض الأستاذ محمد عامر أجزاء من مناقشة رسالة ماجستير الدارس طارق أحمد إبراهيم خليل المعيد بقسم التربية الفنية - كلية التربية النوعية بطنطا.

وعنوان الرسالة: «استحداث أسلوب تطبيقي للحمات غير الممتدة لتحقيق تصميمات مبتكرة للكليم المعاصر بوحدات هندسية، ويعرض لسؤالين: كيف نشأت وتطورت صناعة النسيج، خلال العصور المختلفة التى مرت بها مصر؟ وما هى الجوانب التاريخية المرتبطة بتاريخ المعلاقات النسجية وأسلوب تنفيذها.

وفى مكتبة الفنون الشعبية يقدم الأستاذ توفيق حنا قراءة لكتاب «مارجرس - قرية من الصعيد، دراسة اجتماعية وإثنولوجية وفولكلورية عن نجع مارجرس»، قام عليها الدكتور نسيم هنرى

حنين في السبعينيات نشرت ضمن مطبوعات المركز الفرنسى للآثار الشرقية. وقد قسم القراءة إلى ما قبل البداية ثم البداية (علاقة نسيم بالنجع)، ثم إقامته بالنجع وفيه يصف نجع مارجرجس والحياة المادية فيه وألعاب الأطفال، ثم يصل إلى الحياة الروحية، فالأدب الشعبى (الفوازير، الأمثال، الأغاني).

ويقول الأستاذ توفيق حنا: «نعل أهم إنجاز علمى قدمه نسيم حنين فى هذه الدراسة بجانب بحثه الشامل وتحقيقه الدقيق فى كل النواحي المتعلقة بشخصية النجع مادياً وروحياً .. وجد نسيم حنين النجع فى عام ١٩٨٦ قد تغيرت ملامحه وسماته الاجتماعية والاقتصادية والإنسانية .. لقد تغيرت الصورة القديمة التى سجلها نسيم بالكلمة والصورة والرسم التوضيحي».

ويقدم الأستاذ شمس الدين موسى قراءة لبعض أعمال الروائى الليبى إبراهيم الكونى الذى اختار عالم الصحراء الليبية لكتاباته وثقافة الطوارق وما تعتقد من عقائد بدائية وإيمان بالخرافات فضلاً عن الأساطير المطمورة، وعنوان القراءة: «امتزاج الأسطوري بالأخلاقى بالفلسفى فى أعمال الروائى الليبى إبراهيم الكونى».

ويعرض المسرحى رأفت الدويرى كتاب «المجذوب - العاقل المجنون، ودراسات شعبية أخرى - تأليف الأستاذ فاروق خورشيد، الصادر عن هيئة قصور الثقافة ضمن سلسلة (مكتبة الدراسات الشعبية) - ويركز العرض على صورة المجذوب وطبيعته، ويتناول شخصية سيبويه المصرى أحد العقلاء المجانين وأخباره ومظهره الخارجى ودلالات سقوطه فى البئر، ثم المجاذيب المعاصرين، ويناقش مجذوباً من صنع السلطة - فى جزئه الثانى - الملك الصالح أيوب ولى الله المجذوب، ثم يتعرض بشكل سريع لبقية الكتاب ودراساته مما يجعل الكتاب مفتوحاً لقراءات أخرى.

ونصل إلى الجزء التاسع من «ببليوجرافيا التراث الشعبى؛ قوائم الأدب الشعبى فى مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى ١٩٦٨، للأستاذ الدكتور إبراهيم شعلان، ويحوى هذا الجزء: نكت ونوادر وفكاهات.

وبذلك تقدم المجلة مجموعة من الدراسات الميدانية والنظرية تشمل جوانب متعددة من دراسات المأثورات والفنون الشعبية.



جماليات

الفخار الشعبي المصري

د. عبدالغنى الشال*

الجمال موضوع متعدد الجوانب، تعرض له فلاسفة ونقاد وفنانون وغيرهم، كما تعرضت له أيضاً دوائر المعارف المتعددة، والجميع تناولوا الموضوع من زوايا مختلفة سواء أكانت فلسفية أم تاريخية أم تقنية أم مثالية أم غيرها، مع اختلاف الأزمنة والأمكنة والعادات والأساطير.

ولقد وضع الإغريق القدماء مثاليات للجمال البشرى والمادى على السواء، المرأة والرجل والعمارة والإناء وغيرها، معتمدين فى ذلك على المنطق والعقل الرياضى الدقيق، وربما المقاييس الحالية فى وقتنا الحالى التى تحدد ملكات الجمال للمرأة وكمال الأجسام للرجال قد اعتمدت إلى حد كبير على تلك المثاليات الإغريقية القديمة، وقد أضافوا حديثاً بعض المعايير كالشخصية والذكاء والحركة والصوت والثقافة وغيرها؛ كى يكتمل مقياس الجمال الشامل..

ولكنه كان يقصد الباطن المضمّر وراء الظاهر من قوانين الطبيعة الجميلة والأسس الجمالية التى لا بد من وجودها فى أى عمل فنى، كالإيقاع والانسجام والنغم والبناء والوحدة واللون وغيرها..

ونحن بصدد جماليات الفخار يجب علينا أن نشير إلى بعض التفاسير التى جاءت على ألسنة بعض الرواد فى هذا المجال، يذكر «ديلفيل»^(١) فى كتابه «رسالة جديدة للفن»: إن الجمال هو روح الشكل وهو انعكاس للجوهر واللب من خلال مادة ما، وربما يتفق مع ما فطن إليه أفلاطون من قبل.

وعلى الرغم من تعدد الأفكار حول الموضوع، إلا أن هناك مسلمات معترفاً بها تؤكد أن الجمال شىء ما موجود فى الطبيعة، وأما الفن فهو من صنع الفنان وقد يستوحى إبداعاته من القوانين الجمالية الكائنة فى الطبيعة نفسها.

أفلاطون: وهنا وقفة ينبغى التعرض لها، فقد نسب إلى «أفلاطون» قولة كثيراً ما شوهتها الآراء والمفسرون وظلمت ذلك الفيلسوف، عندما قال: إن «الفن نقل الطبيعة، وفى ظنى أن الفيلسوف لم يكن يقصد النقل الحرفى لمظاهر الطبيعة؛

* أ.د. عبدالغنى الشال: العميد الأسبق لكلية التربية الفنية، جامعة حلوان، والأستاذ المتفرغ بها الآن.

وأما هيربرت ريد،^(٢) فيقول: إن الجمال هو الوحدة التي تلعب دورها فتحدث العلاقات والتلاؤم والانسجام، وهو الشيء المستتر وراء الأشياء.

ملحوظة: إن الإحساس بالجمال عند الفخارى الشعبى استلهمه بحواسه ووجدانه وحده ولم يعتمد على قوانين وحسابات ذهنية رياضية، سوف يتضح ذلك من إنتاجه المتعدد المصاحب للبحث من الفخاريات ومن التعليقات عليها.

أهمية الفخار (*): إن المادة الأساسية التي يتشكل منها الفخار هي الطين ويرمز لها كميائياً «سليكات الألومينا المائية»، وتقول «بلنجتون»^(٣): إن فن الفخار أصبح الآن يتسم بالجماليات فضلاً عن استخدامه الوظيفي، وأن هذا الفن له نظرياته وتطبيقاته العملية ويعتبر صناعة عريقة ذات تقنية دقيقة عالية فضلاً عن اللامسات الجمالية في أشكاله، وإشارة إلى فيضان النيل والطمى الذي يعطيه في مصر يشير ناصر خسرو عندما زار مصر «ويتغزل بعض الشعراء في ذلك فيقول: «علا النيل في زيادته حتى لقد بلغ الأهرام حين طمى»، ويقال إن الفيضان كان يصل إلى سفح الأهرام ويصل إلى المقطم أيضاً حتى أن أسماكاً نيلية وجدت متحجرة في صخوره.

ملحوظة: طمى النيل - لاحتوائه على الألومينا والسليكا - كان أحد مكونات الفخار المصرى على مر العصور، وربما ترجع أهمية الفخار أيضاً ومادة الطين إلى ذكرهما في القرآن الكريم^(٤) فيما يقرب من عشرين آية من آياته المحكمات نذكر بعضاً منها:

سورة الأنعام: آية ٢ ﴿هُوَ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ طِينٍ ثُمَّ قَضَىٰ أَجَلًا وَأَجَلٌ مُّسَمًّى عِنْدَهُ ثُمَّ أَنْتُمْ تَمْتَرُونَ﴾.

سورة الأعراف: آية ١٢ ﴿قَالَ مَا مَنَّكَ إِلَّا تَسْجُدُ إِذْ أَمَرْتُكَ قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِنْهُ خَلَقْتَنِي مِنْ نَّارٍ وَخَلَقْتَهُ مِنْ طِينٍ﴾.

سورة الحجر: آية ٢٨ ﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَرًا مِنْ صَلْصَالٍ مِنْ حَمَإٍ مَسْنُونٍ﴾.

سورة المؤمنون: آية ١٢ ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ مِنْ سَلَالَةٍ مِنْ طِينٍ﴾.

سورة الصافات: آية ١١ ﴿فَاسْتَفْتِهِمْ أَهُمْ أَشَدُّ خَلْقًا أَمْ مَنْ خَلَقْنَا إِنَّا خَلَقْنَاهُمْ مِنْ طِينٍ لَّازِبٍ﴾.

ملحوظة: إن الدارس لهذه الآيات المحكمات وما فيهن من ألفاظ كالصلصال والطين واللزابة والحمأ المسنون والسلالة ليدرك إعجاز القرآن الكريم لأنها تشير إلى أسس وقوانين ضرورية لفن الفخار يعرفها الخبراء. ويشير الفيلسوف الإنجليزي هيربرت ريد في إحدى مقولاته إلى أهمية الفخار للوصول إلى ثقافة متكاملة، حيث علينا أن نبدأ بالتعرف على فلسفة الإناء والوعاء ربما لأنهما حصيلة إنسانية أولى كانت ضرورة لمستلزمات الحياة ومتطلباتها..

ومن الغريب والعجيب المذهل أن قدماء المصريين اكتشفوا منذ آلاف السنين أن كبيراً لمقدساتهم عندهم هو «خنوم» هو الذي يشكل الإنسان وقرينه من الطين على عجلة الفخار الدوارة باليد.

ملحوظة: يرى ذلك عن طريق رسوم محفورة وملونة في كل من «معبد الأقصر ومعبد حتشبسوت».

ملحوظة: المصريون القدماء هم أول من استخدم عجلة الخزف^(٥) الدوارة وكانت من الحجر باديء الأمر.

وربما ترجع أهمية الفخار أيضاً إلى ما يشير إليه من طاقات سحرية، كما يقرر ذلك زميلنا سعد الخادم^(٦)، فالرسوم والرموز والخدوش والطلاسم التي كثيراً ما تسجل على سطح الإناء - الذي يلقي بعد ذلك في أماكن خربة أو في آبار مهجورة أو في مياه النيل - تساعد على إيجابية السحر، وأن الحرارة التي تسوى بها الأشكال إنما تثبت السحر ومفعوله.

تعليم: لقد سألت أحد المعلمين والأسطوانات في هذا الفن كيف يعلم الصبية، قال: أنا لا أعلمهم، هم يحاولون رؤيتي في كل العمليات الضرورية للتشكيل من تحضير واختيار الخامة المناسبة وتنقيتها من الشوائب ورؤيتي أثناء التشكيل على العجلة، وأحياناً يشارك الصبية في هذه العمليات وهذا ما تعلمناه عن الآباء والأجداد. وربما يدرك المشتغلون بالتربية أن هذه الطريقة تشير إلى آخر صيحة وهي التعليم والتربية التي تتم عن طريق غير مباشر ومن واقع العمل وهي النظرية التي نادى بها «جون ديوى» حتى تصبح الخبرة حية دون معلومات ثقيلة جافة تحشى بها عقول التلاميذ وتفرض عليهم فرضاً.

وترى مؤلفة أخرى^(٧) مثل هذا الرأي وتقول: إن الفنان الشعبى لا يخضع لعمليات تعليمية أو تلقين الخبرة ولكن يتم ذلك شفاهياً، وكانت على حق عندما ذكرت أن الفنون الشعبية ليست فنوناً ساذجة أو قاصرة؛ بل هي في الواقع فنون خصبة وعميقة تفيض بالإحساس والمشاعر.

شبابيك القل: يعد هذا الإنتاج إحدى جماليات الفخار الشعبى، ويبدو أن إنتاجه ظهر فى مصر دون غيرها من البلدان الأخرى، ويحوى المتحف الإسلامى بالقاهرة مجموعة نادرة ممتازة ومتنوعة التصميمات؛ فمنها الكتابات والحكم والأمثال والتعبير عن الحيوان والإنسان والأسماك والرسوم الهندسية وغيرها. وقد تعرض لهذا الجانب الشعبى كثير من المؤلفين والباحثين نذكر منهم **زكى حسن**،^(٨) الذى أشاد بالجانب الجمالى الإبداعى وبراعة التحليل والابتكار ودقة الصنعة والوظيفة وهدفها، علماً بأن طريقة التنفيذ مختلف عليها بين العلماء والخبراء، ويشير زكى حسن إلى الأستاذ **بيير أولمر**^(٩) الذى ألف كتاباً مصوراً رائعاً لهذا الإنتاج يشير إلى أن بداية هذا الفن ابتدأت فى الدولة الطولونية فى مصر ثم امتدت حتى العصر المملوكى.

ثم يشير زكى حسن إلى أنه ليس من اليسير تحديد بداية هذا الفرع من الفنون وظهوره، ويقول: إنه لم تكن مدينة الفسطاط وحدها مركز هذا الفن ولكن كانت هناك أقاليم أخرى فى مصر تنتجها أيضاً. وتحوى بعض هذه الشبابيك ذات التخريمات الدقيقة كلمات دعائية وحكم وأمثالاً مأثورة نذكر منها: من صبر قدر - اقنع تعز - من اتقى فاز - دمت سعيداً بهم - عف تعاف - وعلى البعض منها نجد توقيع الفنان نفسه مثل **عمل عابد**، ويشير **سعيد الصدر**^(١٠) إلى أن هذه الشبابيك كانت تفرغ وتزين بآلات خاصة دقيقة وتحوى تصميمات متعددة.

آراء: نرى تسجيل بعض الآراء المهمة حول الغناء والرقص والأشعار والأمثال والحكم التى يحويها الفن الشعبى عامة، والتى كانت عادة خلفية - ربما لا شعورية - أمام الفخارى الشعبى يستلهم تعبيراتها وأشكالها ومضامينها من طريق غير مباشر.

يذكر **رشدى صالح**^(١١): أن الفن الشعبى هو الحصيلة الفنية من حياة الإنسان وعمله وبيئته، ومن الطبيعة؛ تلك الطبيعة الأم ملهمة الفنان الواعى، ويؤكد أن الطبيعة غنية بالقيم الجمالية كالنسب والإيقاعات والأنسجومات والعلاقات وغيرها، كما يذكر المؤلف فى مكان آخر^(١٢) طغيان الآلة على الفنان الشعبى فتفقد الحس والمشاعر الفطرية والتلقائية. ونحن نقر أنه لحسن الحظ أن الفخارى الشعبى لم يقع فريسة لذلك، فهو يصوغ عمله بدقة وبسرعة وإحكام فهو ليس بحاجة إلى عمل قوالب لاستنساخات متعددة فهو قادر

على أن يحفظ لعمله طلاوته وجمالياته الفريدة وقدرته الفائقة على التحكم فى الخامات وخصائصها وتقنياتها.

ويشير **فاروق خورشيد**^(١٣) إلى أن الموروث الشعبى إما أن يكون فولكلوراً قولياً أو فولكلوراً نفعياً؛ أى ما يتصل بماديات الحياة من أوان وملبوسات وغيرها، وهنا إشارة إلى أهمية الجانب التشكيلى فى الموروث الشعبى.

ويذكر **عبد السلام عبد الحليم عامر**^(١٤) أنه كانت توجد تخصصات حرفية فى أقاليم مصر لبعض الحرف، ويذكر منها قرية البلاص بقنا والقرى المجاورة وكانت تنتج هذه الأنواع والزلع من طينيات محلية تكثر فى البيئة وكانت تصدر لأقاليم مصر، ويذكر أن الصبى كان يتعلم أسرار المهنة وفنونها وتقاليدها ثم يتم ترقيته من منصب إلى منصب آخر؛ فمن صبى إلى عامل ثم معلم ثم إلى مرتبة الرؤساء على أن يقدم ما يثبت كفاءته لتلك المراتب، وكان المؤلف أميناً عندما أشار إلى تقرير **دو هاميل**، الذى أكد أن هذه الأقاليم المذكورة تمتاز بطينة محلية ممتازة لمثل هذه الإنتاجات قد لا تتوفر فى طينة إقليم آخر.

ويحدثنا **الزميل صفوت كمال**^(١٥) عن الأغنية الشعبية وأنها ذات كفايات متعددة، ويتعرض للكثير من الأغاني والمواويل، والحكم والأمثال ورمزياتها، وكلها تعد مادة لدارسى الفن الشعبى على اختلاف تخصصاتهم، ومصدراً للاستلham والتذوق.

ونذكر فيما يلى بعض هذه الأغنيات والحكم والأمثال التى لها صلة بالفخارى الشعبى عند صياغته لأعماله، ولم يكن تشكيله للقلّة أو الإبريق أو العروسة أو الحمال أو البائع قد شكلت عبئاً ولكنها كانت صدى لعادات وتقاليد اجتماعية متعددة من غناء ورقص وأشعار وغيرها.

ومن الأغاني نختار ما يلى: **أحمد مرسى**^(١٦)

حلقاتك برجالاتك

حلق ذهب فى وداناتك. إذا كان المولود ذكراً وإذا كان المولود أنثى تؤنث الصيغة: حلقاتها برجالاتها .

حلق ذهب فى ودانتها. وبالصورة المصاحبة يوجد إبريق بأذنين.

حلمى عبدالرحمن^(١٧): البحر بيضحك ليه وأنا نازله ادلع املا القل.

وفى مرجع آخر (١٨) نرى تكملة الأغنية السابقة:

الزلة كانت على راسي . آبلنى محبوبى الآسى
وحط كاسه على كاسى . وأنا نازلة ادلع املا القل .
أغنية أخرى صعيدية (١٩) :

يا حلوه يا شايله البلاص . من فضلك دلى اسجينى
وأنا جلبى يحبك باخلاص . جد ماحبك حبينى وجد ماودك ودينى .
أغنية أخرى (٢٠) :

إيجى جوليله ياجله . حين توردى على الشفايف
والميه نازله بتروى . والجلب جوه وشايف
شايف سلام المحبه . من جلب مجروح وخايف
خايف اجوله يا جله . عن التهاب العواطف
حلفتك انت ياجله . الجلب مجروح وخايف .

ملحوظة: لقد شكل الفخارى الشعبى القلة بعدة تشكيلات حتى أنه أعطاها مسميات، والقلة رمز سبوع البنت، والإبريق رمز سبوع الولد، القلة رشيقة التشكيل والإبريق قوى التشكيل.
أغنية أخرى (٢١) :

يا بنات النيل الفين تحية . والفين سلامات
ياصباح الخير فى البدرية . فى آهات
ماشيين وصفوفكم مساويه . فى كل الخطوات
ماليين بلاليصكم من الترعة . م النيل شربات
بلاص بيكلم التانى . ويقول حكايات .

ونذكر بعض الأمثال والحكم المرتبطة بالفخاريات وهى رموز ترتبط بعادات الشعب ومأثوراته منها:

لولا الكسورة ماكانت الفاخورة .

كان فى جرة وطلع لبره .

اللى يشيل قرية مخرومة تخر على راسه .

إبريق وانقطع بزبوزه .

ما كل مرة تسلم الجرة .

نواية تسند الزير .

القلة المكسورة تعيش أكثر .

قالوا السبوع إمتة قالوا القلة مندشة .

شايل طاجن ستى ليه .

اكسر وراه قلة .

اكفى القلة على فمها تطلع البنت لامها .

كل إناء ينضح بما فيه .

وربما تكون مثل هذه الأمثال صدى لتاريخ قديم فى حضارتنا الإسلامية فى الفخار الشعبى عندما كان الفخارى يكتب على الإناء بعض هذه الأمثال . ونشير إلى بعض منها، كتب على قلة: إذا أنت لم تحفظ لنفسك سرها، فسرك بين الناس يعلمه الغيب، وكتب على زير فخارى موجود فى أحد متاحف العراق ما يلى:

أنا حب للماء فى رواء وشفاء للشارب الظمان

نلت هذا عند الكرام بصبرى يوم ألقيت فى لظى النيران

ملحوظة: نسجل نصاً لابن الرومى يتساءل فيه : هل وظيفة الفخارى محصورة على عمل الجرة على العجلة دون التفكير فى الماء، ثم يقول إن الصورة الظاهرة إنما عملت كى تدرك الصورة الباطنة، وهنا يعتبر ابن الرومى سابقاً لمدرسة «الباوهاوس» الألمانية النشأة التى نسب إليها ضرورة أن يكون الشكل الفنى جمالياً ونفعياً فى الوقت نفسه .

ملحوظة: ويشير الخيام فى رباعياته : مررت بالخزاف فى ضحوة، يصوغ كوب الخمر من طينة، أوسعها دعاً فقالت له هل أقفرت نفسك من رحمة!! وفى موقع آخر يقول: أمس أبصرت جارنا الخزافا يحيل الطين كيف شاء اعتساباً، ويكيل المقدار فيه جزافاً - وكأننى سمعت بين يديه صوتاً يبكى ويدعو عليه ويك رفيقاً - فأنت طين وماء لتذوقن عذابى عذاباً . والخبير فى هذا الفن يعرف كل كلمة ومعناها التقنى والفنى فى كل ما سجلته هذه الكلمات الرمزية المضمره .



إناء شعبي «الطهي» مشكل على هيئة القطع الناقص له يدان، طوله ٣٤ سم وعرضه ٢٧ سم وارتفاعه ٩ سم، من إنتاج فنا.

التنوع في التشكيل الفخاري إحدى سمات الفنان الشعبي وتحقيق الجمالية والنفعية معاً مع دقة وإحكام التقنية: إنتاج فنان شعبي بمدينة فنا.

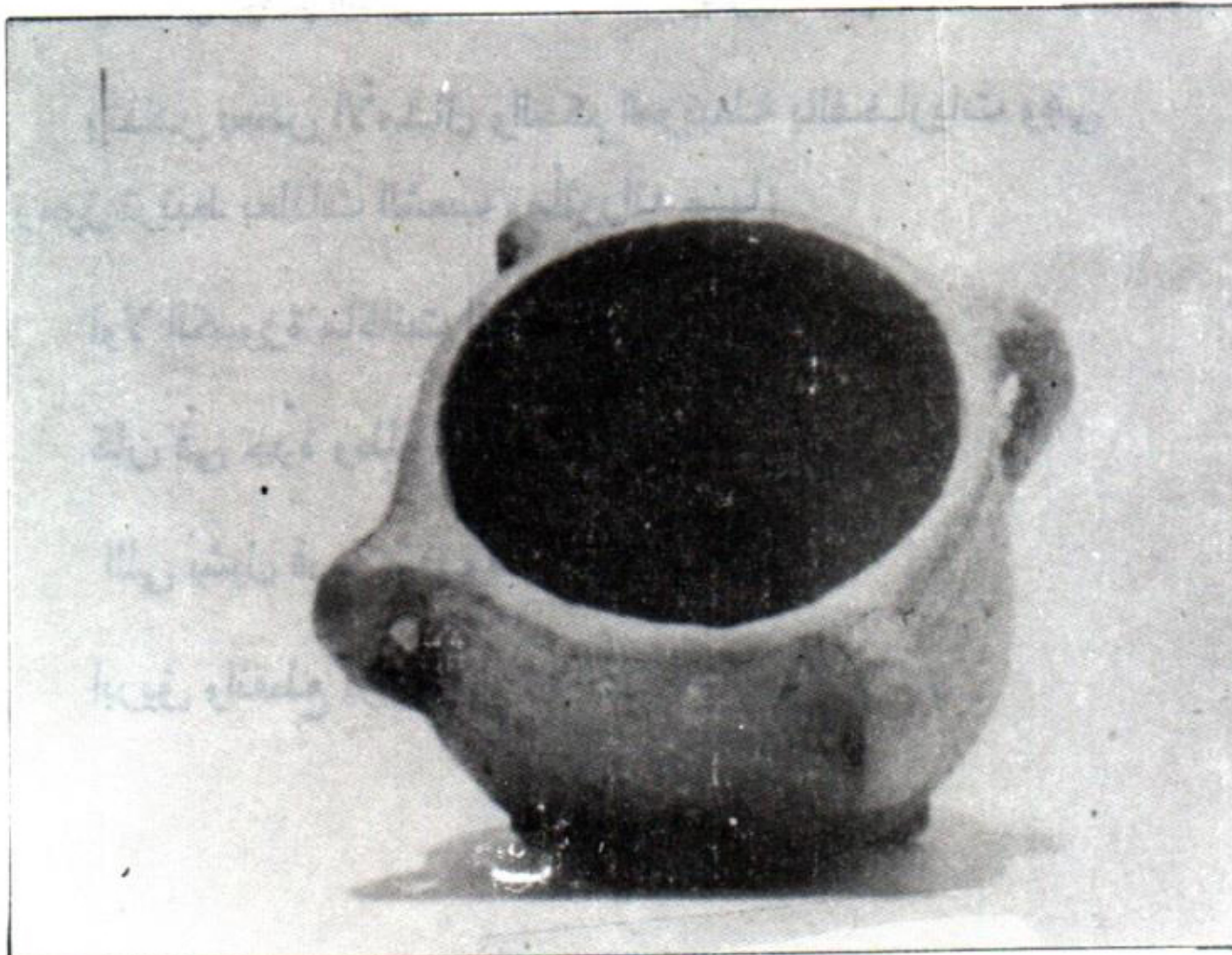
المرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية ١٩٧٤.



سيدة تشكل الأواني على عجلة دائرية صغيرة تذكرنا بالفخاري المصري القديم الموجودة صورته بالبحث، والصورة أخذت من منطقة حجازة بمدينة فنا بالصعيد.

ويرى التحكم الواضح في الأشكال المنتجة والكفاءة الرائعة في صياغتها يدوياً دون آلة أو قوالب.

المرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية ١٩٧٤.



إناء للطهي له أربع أيد محكمة التشكيل بدون طلاء زجاجي وتبدو النسب الجمالية في الشكل والأريطة في الأيدي المناسبة لهيئة الإناء والتي ساعدت على عنصر الاستقرار والاتزان، منطقة فنا.

المرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية ١٩٧٤.



تعددت أشكال القلل الشعبية ومسمياتها،
فالتى على اليمين تسمى «ماكينة مسح»،
والتي على اليسار تسمى «بشكة»، مشكلتان
على العجلة. إنتاج منطقة الفسطاط بمصر
القديمة. العلاقة الجمالية موجودة بين الرقبة
وجسم الإناء والمساحات المجزأة على سطح
الأشكال.

مرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم
الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية
١٩٧٤.



ثلاث قلل شعبية من اليمين قلة تسمى
«حرملة»، وفي الوسط قلة تسمى
«شارلستون»، وإلى اليسار قلة تسمى
«رصاص»، شكلت على عجلة الخزف:
الفسطاط، وبها التنوع في الشكل وعلاج
السطوح بمهارة فائقة.

المرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم
الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية
١٩٧٤.



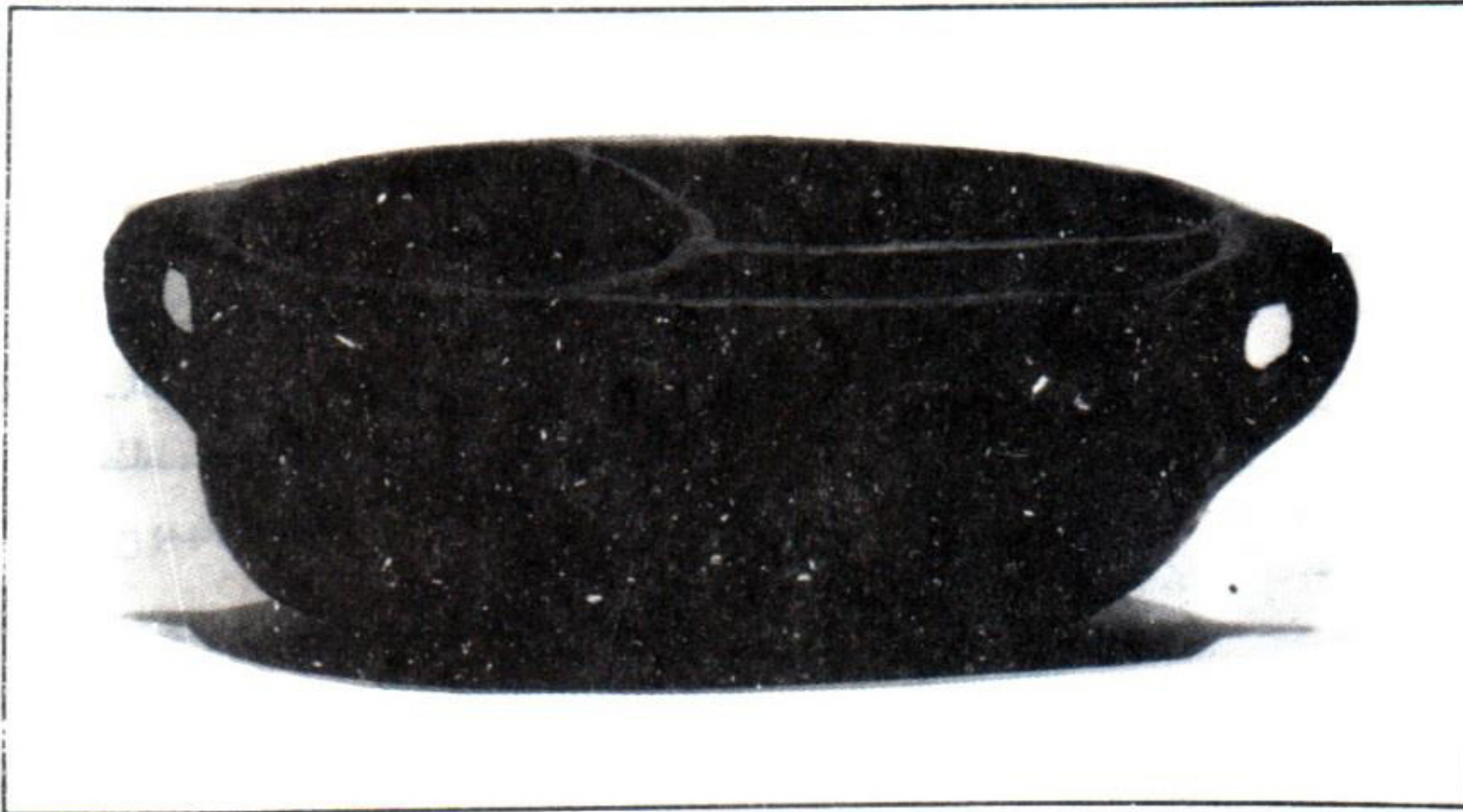
ثلاث قلل شعبية: من اليمين قلة تسمى
«شيشة»، وفي الوسط تسمى «بطة»، وإلى
اليسار قلة تسمى «بنورة»، والأشكال تشير إلى
جماليات البناء وتقنية بارعة واستقرار
واتزان، منطقة الفسطاط القاهرة.

المرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم
الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية
١٩٧٤.



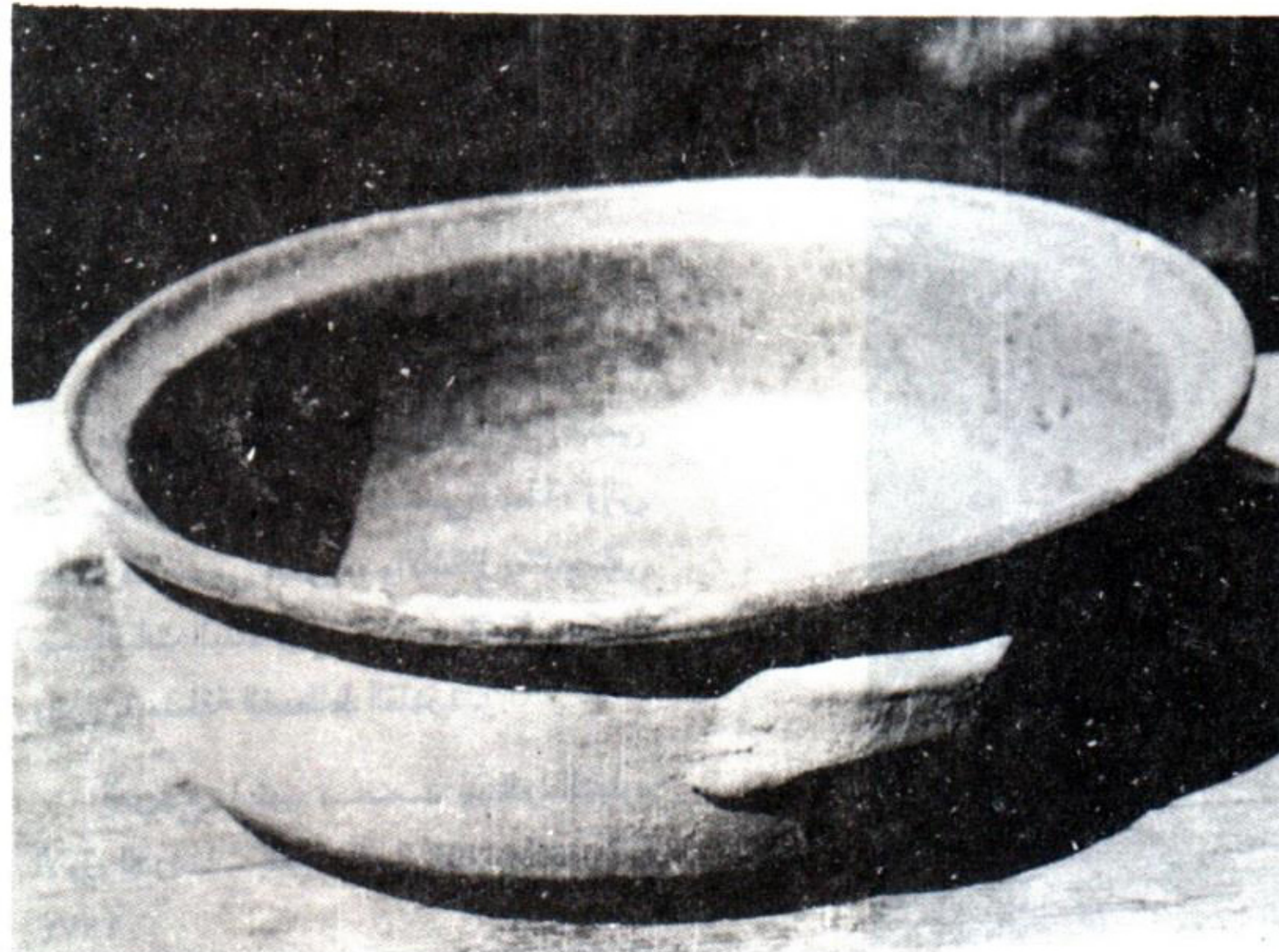
إبريق فخار يسمى «مجوز» مشكل على
العجلة إنتاج منطقة الفسطاط بمصر القديمة
يبدو من الشكل حس الفنان الجمالى فى
الأجزاء المتناسقة سواء فى الجسم نفسه أو
اليد أو فى الفوهة أو فى البزوز وكلها صيغت
باعتدال فى الأماكن المناسبة للبناء العام،
والحزان الخطيان على الجسم مهمان
وضروريان لعملية الاستخدام، من «قنا».

المرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم
الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية
١٩٧٤.



إناء للطهى له يدان ومقسم من الداخل
إلى ثلاثة أقسام متباينة ومتنوعة وليس عليه
طلاء زجاجى وجميع الأجزاء والمساحات
والتقسيمات تشير إلى حس فنى واضح
وتلقائية جمالية وبناء شامل مكتمل وسيطرة
على التشكيل، منطقة قنا بالصعيد .

المرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم
الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية
١٩٧٤.



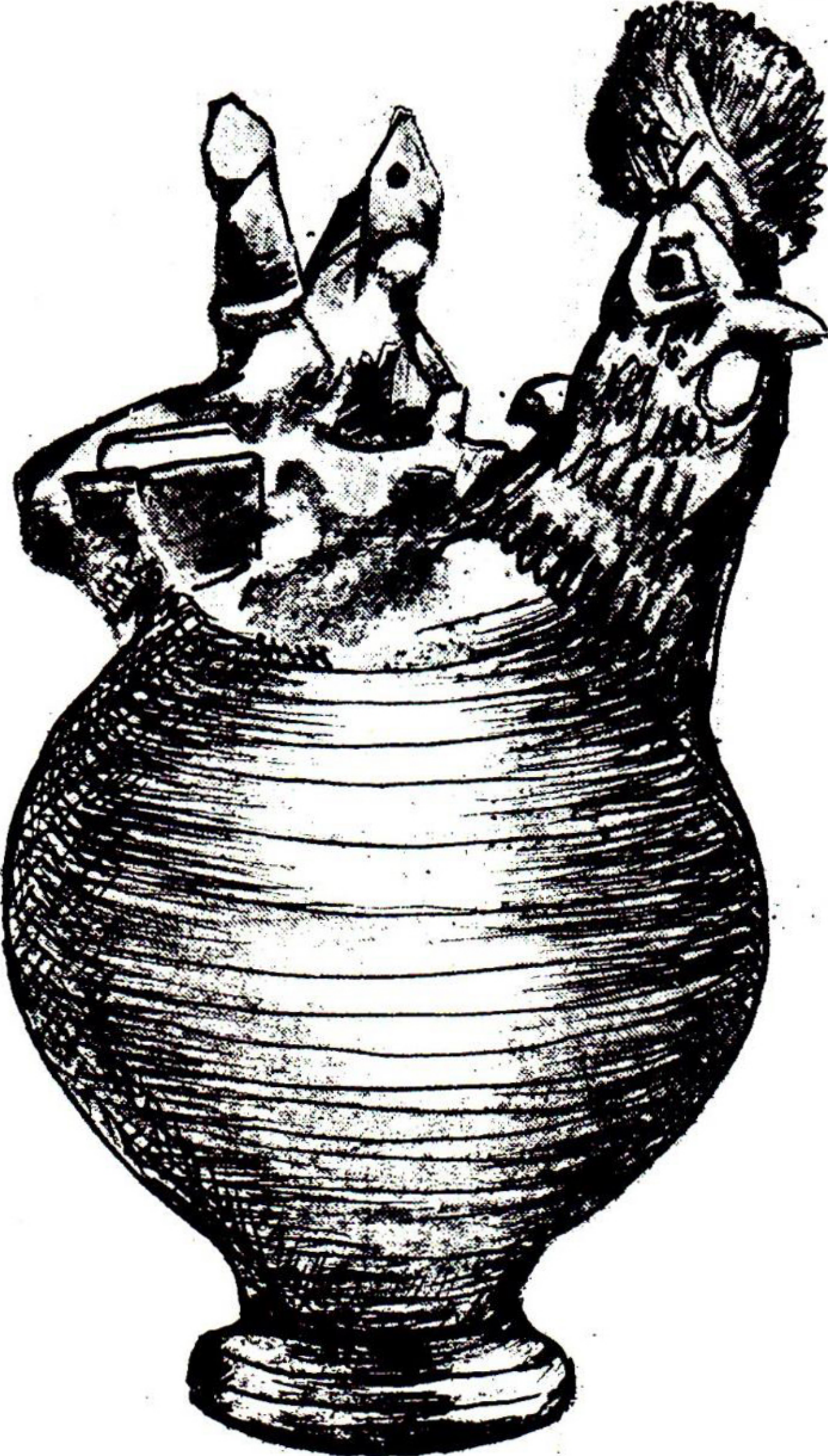
طاجن للفرن بأذنين، مطلى من الداخل
بطلاء زجاجى قطره ٢٣,٥ سم وارتفاعه
٧ سم منطقة الفسطاط بمصر القديمة -
القاهرة، الشكل يوضح سيطرة الفخارى على
التشكيل مع التحفظ على الوظيفة للشكل
وجمال النسب.

المرجع: زينب محمد سالم، الدبلوم
الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية
١٩٧٤.



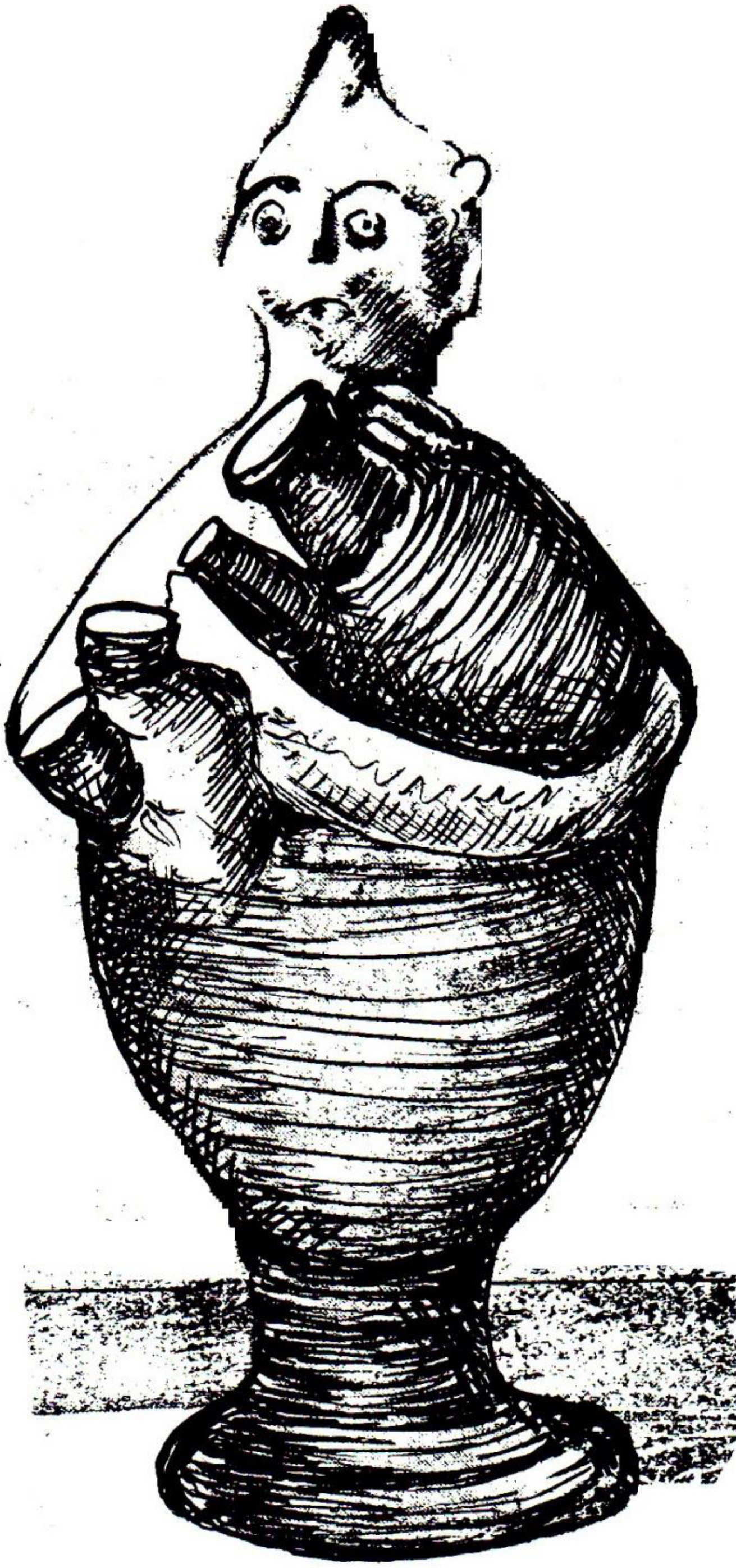
تمثال صغير الحجم يمثل الفخاري أمام
عجلته اليدوية يشكل عليها بعض الإنتاجات
الفخارية، والتمثال مصنوع من الحجر
الجيري الملون من أوائل الأسرة السادسة في
الدولة المصرية القديمة وقد سجل الفنان
اسمه على التمثال «نى كاوانيو» والتمثال
موجود في المعهد الشرقي بشيكاغو تعبير
واضح عن شخصية شعبية مصرية وجسم
نحيل.

المرجع: الخزف ومصطلحاته الفنية
للمؤلف.



الديك: رمز شعبي مهم في ماثوراتنا
الشعبية فهو الطائر الوحيد الذي يكون صوته
صائحا في الفجر وشكله الجميل وطاقته
السحرية عندما يذبح في حفلات الزار وربما
هنا يمثل شكلاً للشمعدان في تعبير متقن
وجمال محسوب لكل جزء من أجزاء الشكل.

المرجع: محمد يوسف الديب، الفخار.



شكل فخاري شعبي يمثل بائع العرقسوس حيث ركز الفنان على ضروريات وآليات البائع دون الاهتمام بأشياء أخرى وترك الفخاري بصمات الأيدي الدوارة على جسم الإناء لإكسابه تنوعاً وتغطية مساحة الجسم.
المرجع: محمد يوسف الديب، الفخار.

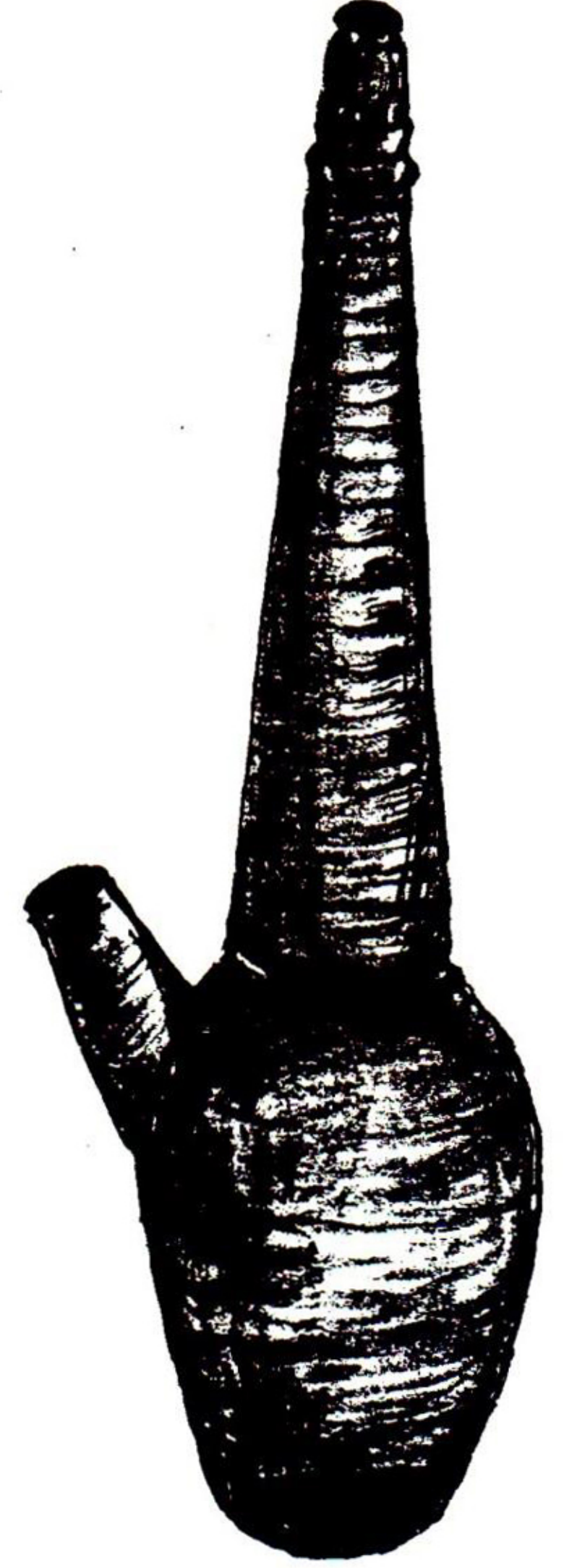


شكل فخاري شعبي يمثل «السقا» يحمل عدته في تكوين وبناء راسخ وانتزان واضح مع احترام قانون الخامة.
المرجع: محمد يوسف الديب، الفخار.



مبخرة من طين فاتح اللون محروق وبصمات زخرفية من أكسيد الحديد:
ارتفاع حوالى ١٥ سم: إنتاج شعبى «من سيوة، اليد والجسم فى وثام
تصميمى جمالى محكم وممتاز.

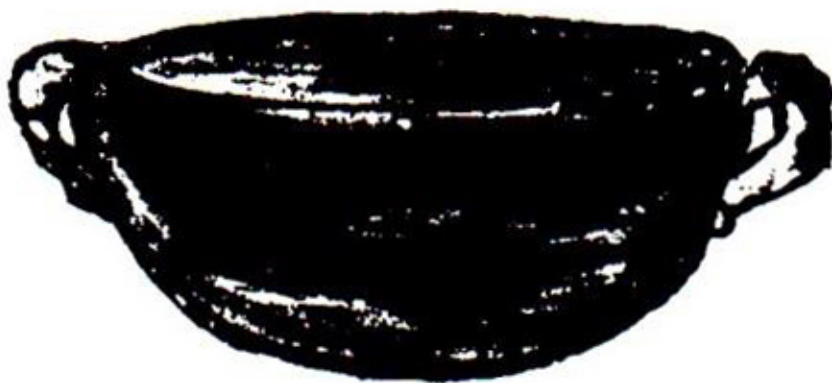
ملحوظة: الأشكال مرجعها: مركز الفنون الشعبية بالقاهرة.



جوزة من الوادى الجديد من الفخار، طينة حمراء،
ارتفاع حوالى ٢٧ سم، نسبة الأجزاء متوازنة.



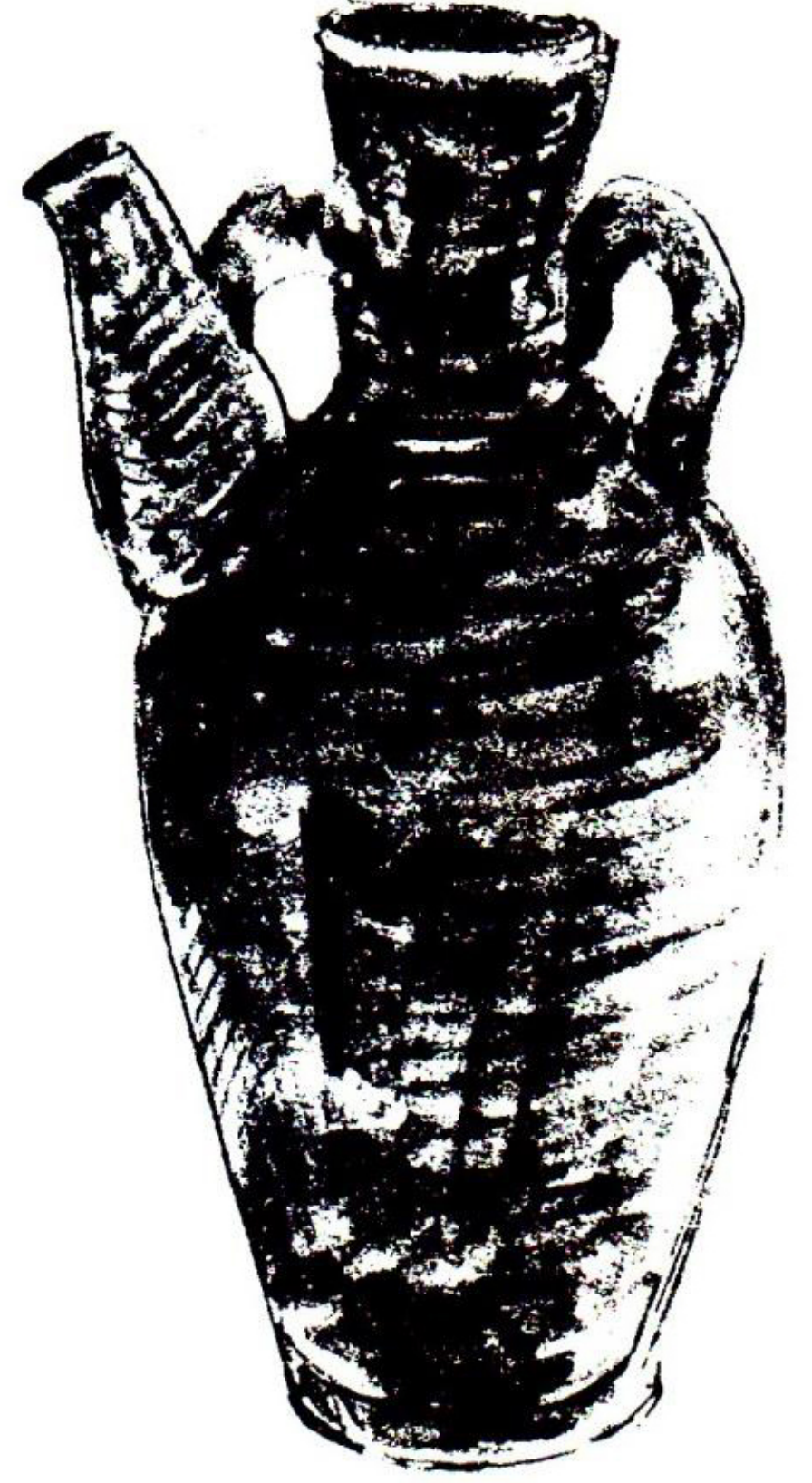
شكلان من الفخار الشعبى إنتاج «سوهاج، يستخدمان للطهى.
وسيطرة الفنان واضحة فى التشكيل على الخامه.



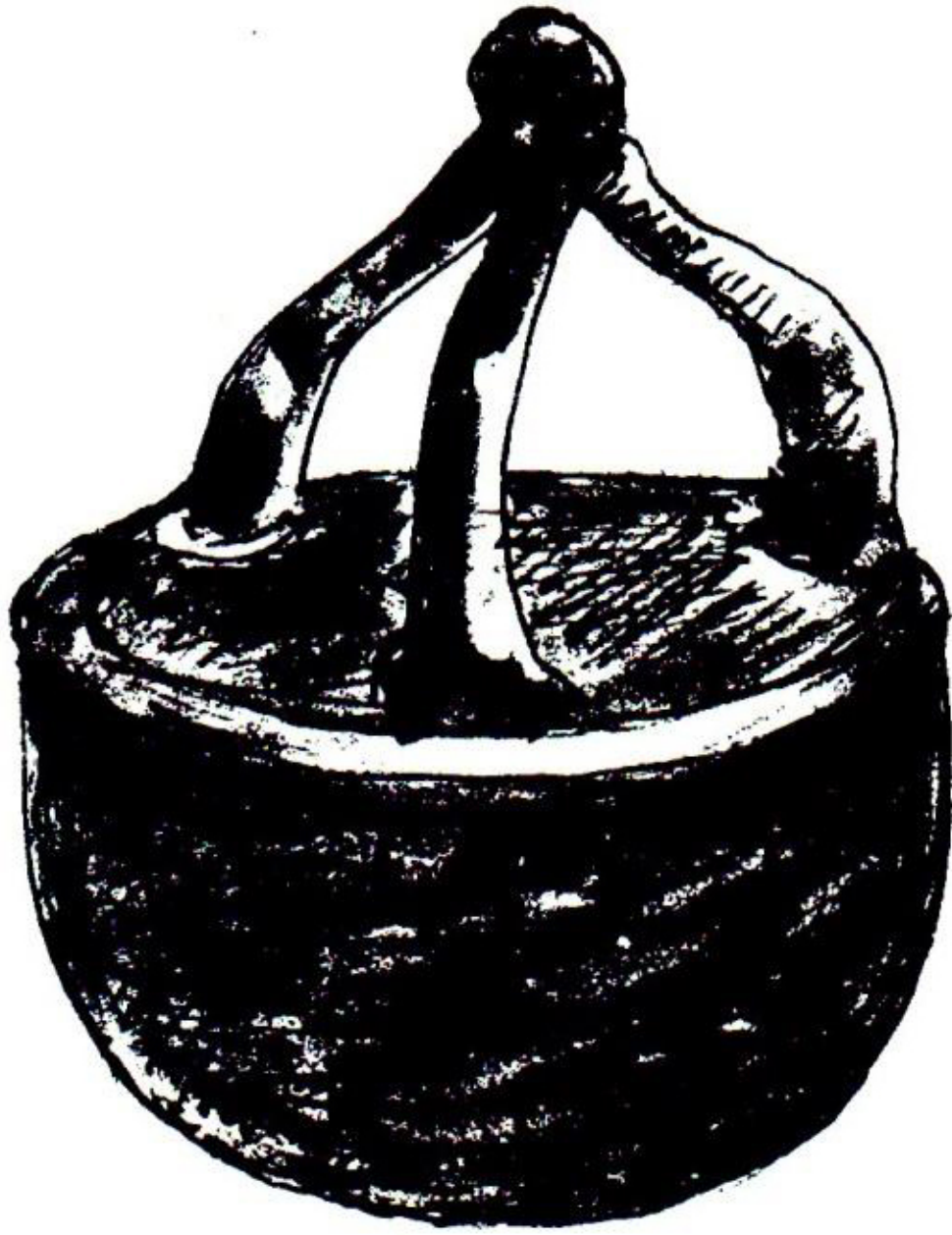
دماسة من الفخار بها خطوط مرنة ساعدت على
تكامل البناء للشكل .



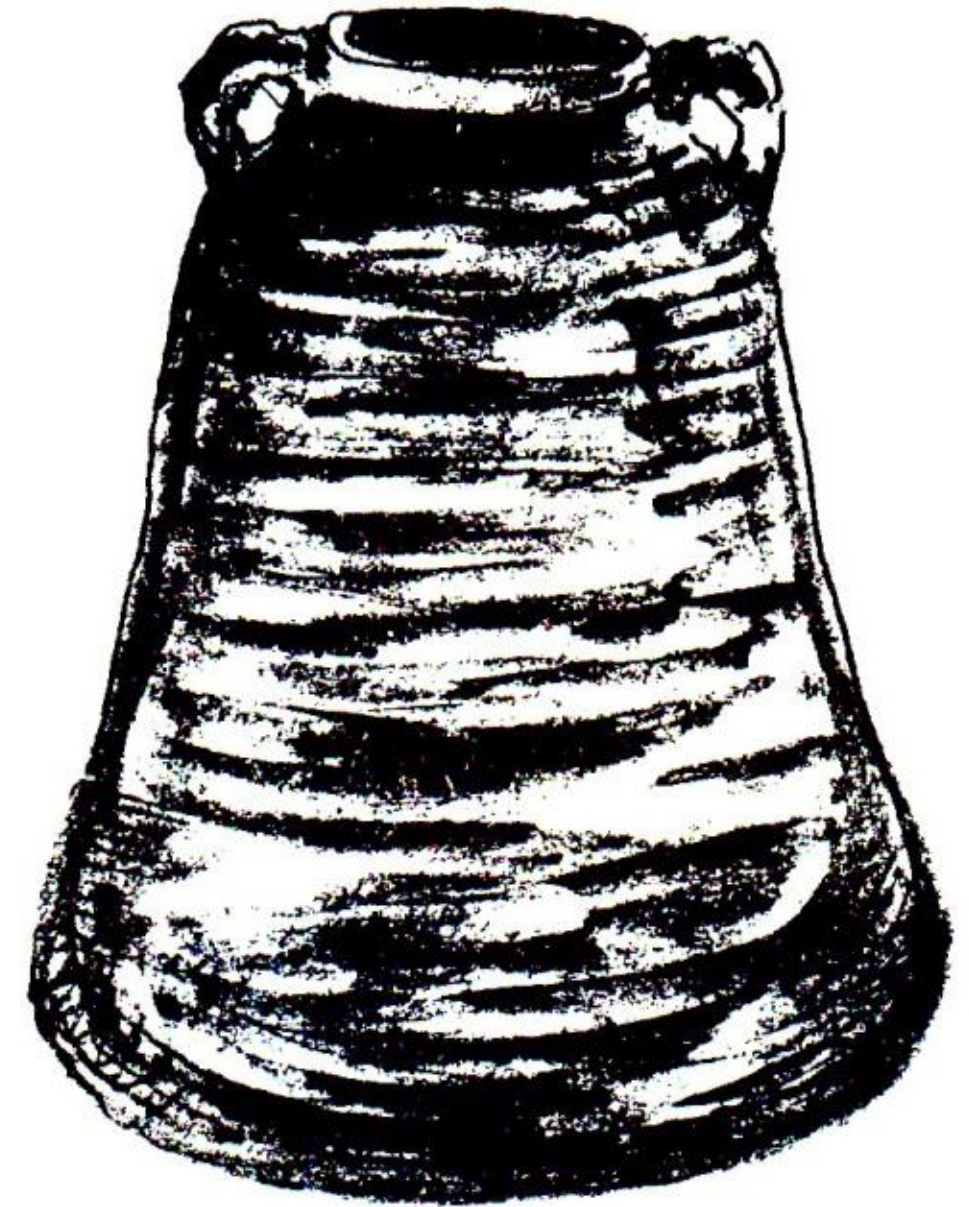
السجاء، من الوادى الجديد ٤٥ سم × ٢٥ سم عرضاً شكل القطع الناقص وسهولة حملها فى الترحال ونسبة الفوهة وانحنائها يساعد على عملية الحمل.



إبريق فخارى من الشرقية ارتفاعه حوالى ٣٥ سم
ووسطه حوالى ٢٠ سم أسود اللون، نجح الفنان فى
موضع البزبوز واليد.



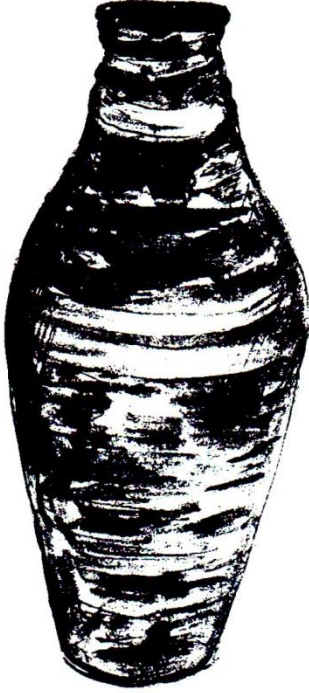
مبخرة من الوادى الجديد ارتفاع حوالى ١٣ سم، شكل وظيفى وجمالى.



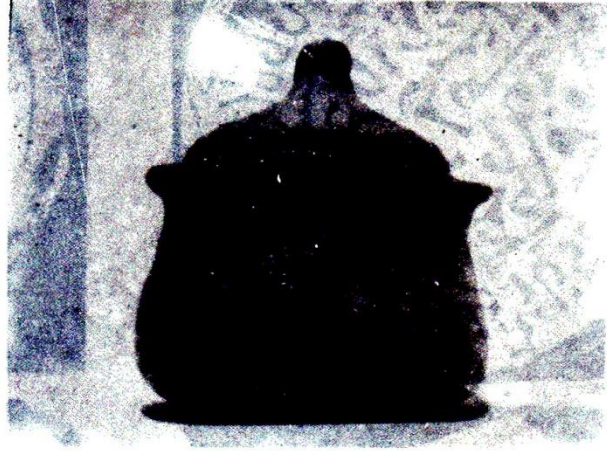
إناء فخارى من الشرقية، ربما لحفظ بعض المستلزمات
الغذائية، فى استدارة وحركة واتزان.



إناء صغير من النوبة: طينة فاتحة اللون ربما لمبخرة، فى نسب متنزه جمالية.
ملحوظة: المرجع: مركز الفنون الشعبية بالقاهرة.

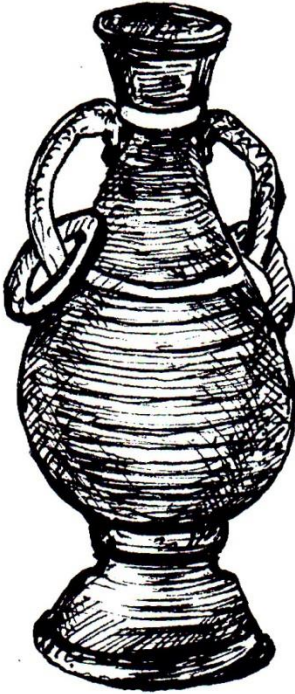


إناء من سفاجا ، «طينة حمراء اللون، الإناء به استقرار واتزان.



إناء فخارى للطحى بغطاء من منطقة قنا، الشكل والغطاء فى حبكة فنية جمالية نفعية متقنة .

مرجع: زينب محمد سالم: بحث للحصول على الدبلوم الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية ١٩٧٤ .



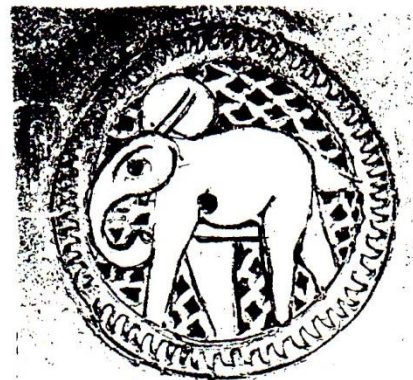
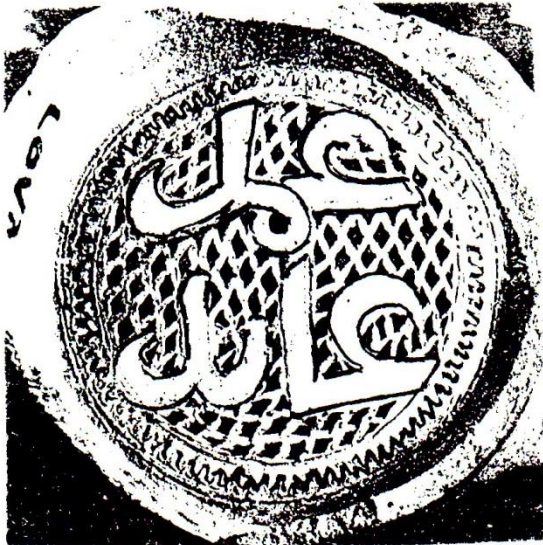
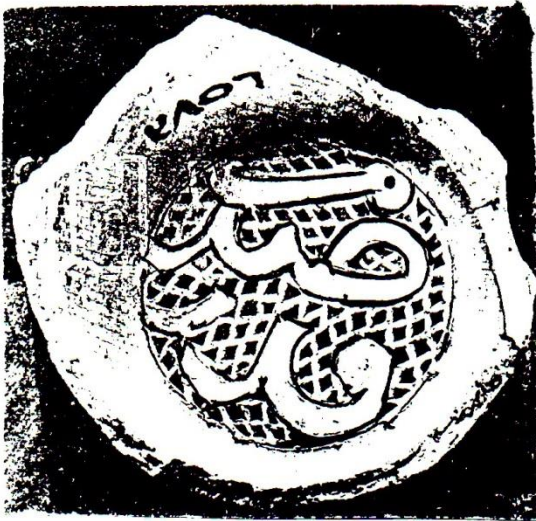
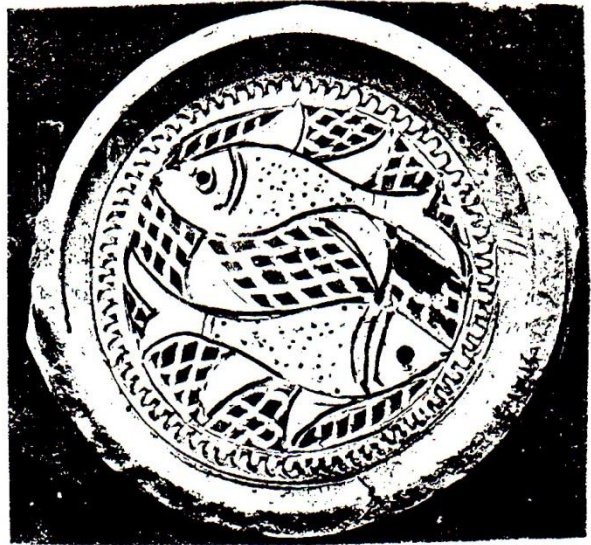
إبريق فخارى وعلى الأيدى حلقات إشارة إلى الأغنية المعروفة حلقاتك برجالاتك . الدقة ، والرشاقة والاتزان عناصر واضحة جلية .
مرجع: الفن الشعبى للمؤلف .



عروسة رشيقة من الفخار الشعبى تعبر عن رقصة من الرقصات
مرجع الفن الشعبى للمؤلف .



كأس فخارى، محافظة الشرقية، ارتفاع حوالى ٢٧سم .
مرجع: مركز الفنون الشعبية بالقاهرة .



نماذج رائعة التشكيل لشبابيك القلل ويؤكد الفنان قدرته الفائقة على معرفة تامة بعلاقة التصميم والفراغ وتحويل الخط والكائنات وكذلك الهندسيات وتشكيلها الرائع ذي النغم الموسيقى والإيقاع والانسجام وعدم طغيان تصميم الأرضية أو الخلفية بالمقدمة .. المرجع: بيير أولمر، كتالوج بالمتحف الإسلامي.

المواضع:

- ١- عبدالغنى النبوى الشال: فلسفة الفن والتربية الفنية: دار منفيش ١٩٥٦.
- ٢- عبدالغنى النبوى الشال: فلسفة الفن والتربية الفنية: دار منفيش ١٩٥٦.
- * الفخار هو خامه الطين الشعبية الخاصة، تشكل ثم تسوى فى النيران فى درجات حرارة محددة، وأما الخزف فيطلق على الفخار عندما يطلى بطلاء زجاجى ثم يسوى فى النيران أيضاً فيصبح لامعاً أو مطفياً شفافاً أو ملوناً، وربما أن لفظ الخزف قد أطلقه لأول مرة المقريزى فى النجوم الزاهرة.
- ٣- دورا بلنجتن: فن الفخار - صناعة وعلماء: ترجمة عدنان خالد وآخر، وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية ١٩٧٤.
- ٤- القرآن الكريم.
- ٥- عبدالغنى النبوى الشال: الخزف ومصطلحاته الفنية، دار منفيش ١٩٥٨، دار المعارف مصر، «لقد عثر على تماثيل مصرية قديم لفخارى أمام عجلته يشكل الأوانى ومصاحب للبحث».
- ٦- سعد الخادم: الفن الشعبى والمعتقدات السحرية، مكتبة النهضة المصرية، الألف كتاب ٤٨٨ من غير تاريخ.
- ٧- فاطمة حسين المصرى: الشخصية المصرية من خلال دراسات بعض مظاهر الفولكلور المصرى، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٤.
- ٨- زكى محمد حسن: فنون الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، طبعة أولى ١٩٤٨.
- ٩- بيير اولمر Pierre Olmer كتالوج شامل لمتحف الآثار العربية آنذاك «وقد غير الاسم الآن إلى المتحف الإسلامى بالقاهرة، لفن شبابيك القل ١٩٣٢، والكتالوج باللغة الفرنسية.
- ١٠- سعيد الصدر: مدينة الفخار، دار المعارف ١٩٦٠.
- ١١- رشدى صالح: مؤتمر موجهى التربية الفنية - وزارة التربية والتعليم ١٩٦٩.
- ١٢- رشدى صالح: الفنون الشعبية، المكتبة الثقافية ٣٤، ١٩٦١.
- ١٣- فاروق خورشيد: الموروث الشعبى، دار الشروق ١٩٩٢.
- ١٤- عبدالسلام عبدالحميد عامر: طرائق الحرف فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣.
- ١٥- صفوت كمال: الغناء الشعبى المصرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤.
- ١٦- أحمد مرسى: الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦.
- ١٧- حلمى عبدالرحمن: المؤتمر السنوى التاسع لموجهى التربية الفنية - مرجع سابق ١٩٦٩.
- ١٨- عبدالغنى الشال: الفن الشعبى، عالم الفكر - المجلد السادس - العدد الرابع.
- ١٩- عبدالغنى الشال: الفن الشعبى، عالم الفكر - المجلد السادس - العدد الرابع.
- ٢٠- عبد الغنى الشال: الفن الشعبى، عالم الفكر - المجلد السادس - العدد الرابع.
- ٢١- عبدالغنى الشال: الفن الشعبى، عالم الفكر - المجلد السادس - العدد الرابع.

مراجع البحث:

- ١- أحمد مرسى: الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦.
- ٢- بيير اولمر: كتالوج شامل لمتحف الآثار العربية لفن شبابيك القل بالفرنسية ١٩٣٢.
- ٣- حلمى عبدالرحمن: المؤتمر السنوى التاسع لموجهى التربية الفنية - وزارة التربية والتعليم ١٩٦٩.
- ٤- دورا بلنجتن: فن الفخار صناعة وعلماء: ترجمة عدنان خالد وآخر - وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٤.
- ٥- رشدى صالح: الفنون الشعبية - المكتبة الثقافية رقم ٣٤، ١٩٦١.
- ٦- رشدى صالح: المؤتمر السنوى التاسع لموجهى التربية الفنية - وزارة التربية والتعليم ١٩٦٩.
- ٧- زكى محمد حسن: فنون الإسلام: مكتبة النهضة المصرية، طبعة أولى ١٩٤٨.
- ٨- زينب محمد سالم: الإنتاج الخزفى شائع الاستخدام فى مصر وكيف نحقق له طابعاً شخصياً مميزاً، للحصول على الدبلوم الأول للدراسات العليا، كلية الفنون التطبيقية ١٩٧٤.
- ٩- سعد الخادم: الفن الشعبى والمعتقدات السحرية، مكتبة النهضة المصرية، الألف كتاب رقم ٤٨٨ بدون تاريخ.
- ١٠- سعيد الصدر: مدينة الفخار، دار المعارف مصر ١٩٦٠.
- ١١- صفوت كمال: الغناء الشعبى المصرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٤.
- ١٢- عبدالسلام عبدالحميد عامر: طرائق الحرف فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣.
- ١٣- عبدالغنى النبوى الشال: فلسفة الفن والتربية الفنية، دار منفيش القاهرة ١٩٥٦.
- ١٤- عبدالغنى النبوى الشال: الخزف ومصطلحاته الفنية، دار المعارف مصر ١٩٥٨.
- ١٥- عبدالغنى النبوى الشال: الفن الشعبى، عالم الفكر، المجلد السادس - العدد الرابع.
- ١٦- فاروق خورشيد: الموروث الشعبى، دار الشروق ١٩٩٢.
- ١٧- فاطمة حسين المصرى: الشخصية المصرية من خلال دراسات بعض مظاهر الفولكلور المصرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤.
- ١٨- القرآن الكريم.
- ١٩- مركز الفنون الشعبية بالقاهرة.
- ٢٠- محمد يوسف الديب: الفخار، الشركة العربية للطباعة والنشر، بدون تاريخ.
- ٢١- مها محمود النبوى الشال: لعب الأطفال الفخارية والخزفية، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية - جامعة حلوان ١٩٨٧.

الحلى وأدوات الزينة عند نساء جنوب مصر

لمقتنيات مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة

سونيا ولى الدين

تتطوى هذه الدراسة على رصد لحلى وأدوات الزينة فى منطقة الجنوب وهى بنى سويف وأسيوط وسوهاج، من خلال عرض لبعض مقتنيات متحف مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة؛ ذلك المتحف الذى يضم بين جنباته تراث الأمة المصرية وشخصية شعبها العريق وهويته، وإبداع أبنائها من تشكيل ووحدات زخرفية ورموز تمثل معتقدات الجماعات الشعبية المصرية من مختلف المناطق الثقافية.

فمنذ بدء الخليقة والجمال دائماً يرتبط بالمرأة؛ لأنها تمثل النصف الآخر من البشر، النصف الذى يبعث على السرور عند النظر إليها، لذا فطبيعتها تجنح دوماً إلى التجميل والتزين.

بخلدها فزاد إقبال المرأة عليها وارتبطت المعادن الثمينة بجمال المرأة وزينتها.

ونادراً ما نجد امرأة تخلو من حلية أو زينة، وقديماً كان العرب يطلقون على المرأة التى لا تتزين بالحلى «المرأة العاطل»، أى المرأة التى لا تضع أى نوع من الحلى؛ أى أن الحلى أصبح اسماً مرادفاً للمرأة على مر الزمان.

ونبدأ فى هذه الدراسة ببعض المقتنيات التى تمثل نماذج من أدوات الزينة والحلى بمنطقة جنوب الوادى، ورغم انغلاق المرأة فى هذه البيئة إلا أننا نجد لها ثروة بزخارفها وكثرة رموزها وتعدد الخامات التى صيغت منها الحلى مثل الذهب

والمرأة منذ نعومة أظافرها تبحث عما يبرز جمالها وعما يجعلها فى أبهى صورة، فلجأت إلى أصداف البحر وثمار الأشجار والأحجار الملونة وعظام الحيوان لتنظم عقوداً وأقراطاً وأساور وراحت تنقشها بأناملها أو تصبغها بالصبغات. وبعد اكتشاف المعادن مثل البرونز والنحاس والذهب والفضة صنعت حلى المرأة من تلك المعادن وخاصة الثمينة منها.

وتدخل الرجل ليطوع لها المعادن الثمينة ويصبغها استرضاءً لها ويشكل لها من الحلى ما يبهرها ويزين وجهها وجيدها وصدرها ومعصمها وأصابعها؛ فظهرت الأقراط والعقود والأساور والحبول الذهبية والفضية ونقشت عليها وحدات زخرفية تتفق وعقائدها وسرائرها وتعبّر عما يدور

والفضة والعاج والأحجار الكريمة، ولكل خامة من هذه الخامات الأبعاد الثقافية والعقائدية المتوارثة على مر العصور، كما أنها الخامات التي أهدتها البيئة لجماعتها لتشكلها حسب ما تراه متوافقاً مع فكرها الدينى والاجتماعى، كذلك أضفت الحضارات المتعاقبة على أبناء هذه الثقافة بعض الوحدات الزخرفية الراسخة فى تصورهما ووجدانها وهو ما سنتناوله بالعرض والتحليل.

أولاً: أدوات الزينة

أهم ما فى هذه الأدوات المكاحل؛ لأن عيون المرأة هى سر جمالها وجاذبيتها وعنوان شخصيتها خاصة إذا كانت تلقى العناية الكافية، وعرفت المرأة المواد التى تستخدمها لتصنع منها مسحوق الكحل فحرقت اللبان الذكر وجمعت سناجه وعبأته فى زجاجات صغيرة أو آنية لها مرود مسحوب ناعم تمرره بين جفونها لتصبح العين كحيلة وأهدابها منتظمة، وللکحل فائدة كبيرة فى شفاء ووقاية العين من الأمراض حتى أن الأم تكحل عيون طفلها الصغير بعد ولادته بعد غمس المرود فى ماء البصل ومسحوق الكحل حتى تضىفى على عينيه بريقاً وتمنع عنه الالتهابات التى تصادفه بعد ولادته نتيجة تعرضه للهواء الخارجى. ولقد كان الرسول عليه الصلاة والسلام يكتحل بحجر الإثمد الأسود وأوصانا بالاكتحال به؛ لأنه من شأنه الحفاظ على العين من الالتهابات التى تشوهها، وهو أيضاً يحافظ على جذور الرموش ويظليها. ومن المعروف أن الرسول عليه الصلاة والسلام كان كحيلاً أهدب، وكانت المكحلة من بين الأشياء التى وجدت فى خزانته بعد وفاته إلى جانب سيفه ذى الفقار وردائه.

وتفنن الصناع فى تشكيل المكاحل لأنها تحمل سر جمال المرأة وسحر عينيتها، ووضعت كل بيئة رموزها على أوانى الكحل وخاصة الرموز الخاصة باتقاء شر العين الحاسدة. ولنتعرض بعض أشكال أوانى الكحل المصنوعة من العظم.

١ - مكحلة كوز ذرة

وهى من أسيوط، من خامة العظم وقد تم خراطها على شكل أسطوانة، ثم نحتها الصانع بيده. ويبلغ ارتفاعها ٧,٣ سم وقطر قاعدتها ٢ سم. ولقد نحت الأسطوانة حتى قبل نهايتها بثلاثة سنتيمترات ليشكل من الجزء البارز فى القاعدة ورق نبات الذرة الذى يلف بالكوز ونحت الجزء الغائر بخطوط رأسية وأفقية بحيث شكلت مربعات ١ سم ١ سم بتقاطعها لتمثل حبات الذرة المتراسة بجوار بعضها على بدن الكوز

نفسه وعلى ارتفاع ٣ سنتيمتراً من القاعدة، شق الأسطوانة أفقياً إلى جزئين وقام بتجويف الجزء الأسفل ليكون وعاءاً للكحل المسحوق، أما الجزء العلوى فقد نحتته على شكل سن طويل يدخل داخل الجزء المجوف الذى بداخله الكحل ليكون مرود المكحلة، وشكل من القاعدة زهرة بست بتلات لترتكز عليها المكحلة.

ولقد تميزت هذه المكحلة بنسب غاية فى الروعة فجعل الجزء البارز من أوراق الذرة هو الجزء الأصخم ثباتاً للشكل العام وليخرج من بينها كوز الذرة رفيعاً رشيماً وينحسر الجزء الأسفل لأوراق الذرة فيبدو كخلخال صغير تنفرج بعده القاعدة على شكل بتلات وقد جمع الفنان بين الانحسار والارتفاع بين أجزاء كوز الذرة ليخلق نوعاً من التضاد فى التشكيل العام الذى كان من شأنه إبراز جمال كل جزء على حدة.

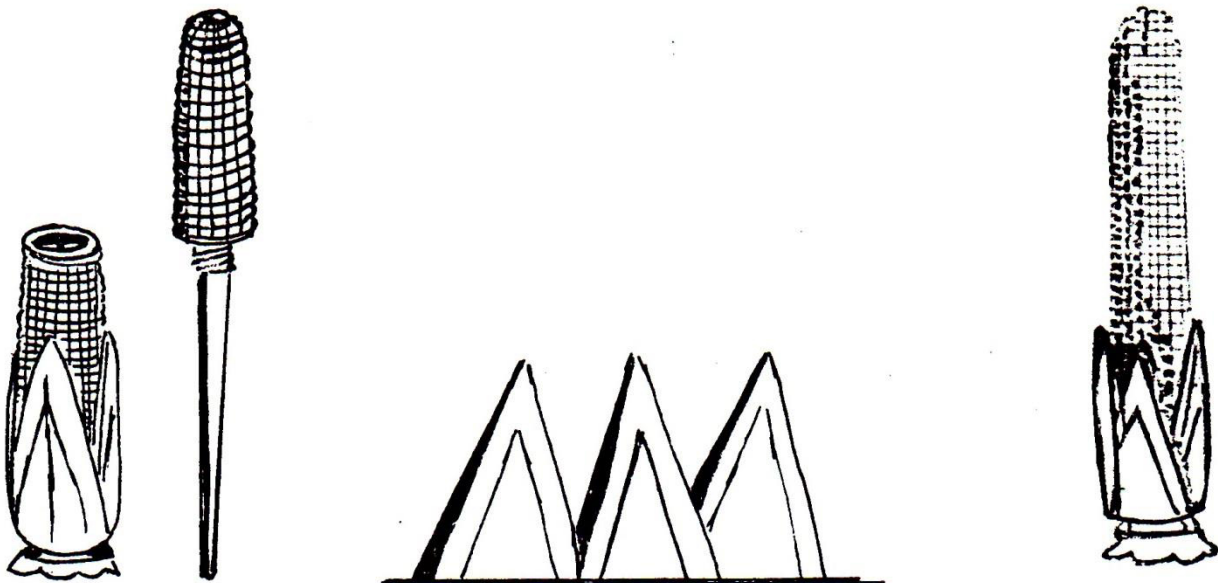
وجرد الفنان ورق الذرة على شكل مثلثات متتالية بدوران جسم كوز الذرة وتمثل المثلثات وحدة الأحجية التى تقبل عليها المرأة بتلقائية وعفوية؛ لأنها ترد على شئ ما بداخلها وهو الحفظ والحماية من العين الحاسدة. ويحمل هذا النموذج رقم ١٠٢٣ بالمتحف شكل (١).

٢ - مكحلة دبابية

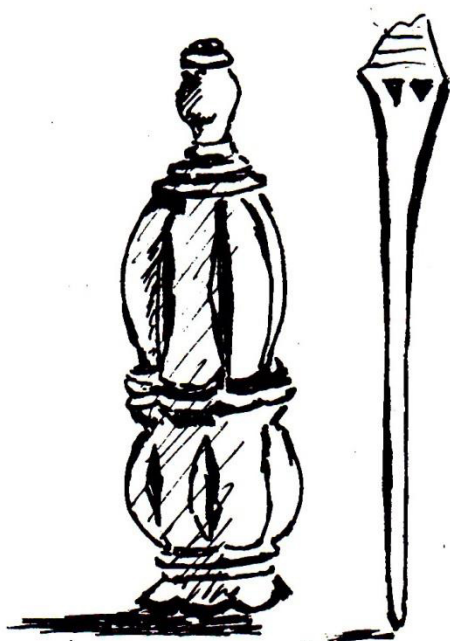
وهى مكحلة من العظم من أسيوط وقد نحتت على شكل ثلاثة أجزاء كروية متتالية متفاوتة الأحجام فالجزء الكروى السفلى يتلوه شكل كروى أكبر يفصل بينهم صفان من الفستونات التى تمثل بتلات زهرة والجزء العلوى الذى يشكل قمة المكحلة يتميز بالاستطالة قليلاً.

ونلاحظ فى هذا الشكل أن هناك دائماً انحساراً يتلو كل كرة حتى نصل إلى القاعدة التى ترتكز عليها المكحلة لتكرر وحدة الفستونات مرة ثانية. أما المرود فنحت على شكل عصا رفيعة مدببة إلى حد ما وهى التى تغمس فى وعاء الكحل وتمرر بين الجفون. أما الأجزاء الكروية الشكل فقد تم تشكيلها على هيئة فصوص لتكون مستويات غائرة وبارزة وترتكز كل وحدة هندسية كروية على وحدة نباتية هى بتلات الزهرة.

وتكرر الشكل الكروى بأحجام مختلفة أعطى تنوعاً فى الهيئة العامة للمكحلة كذلك الغائر والبارز وتفاوت الانحسار فى الأجزاء المنتفخة فتارة تكون ضيقة من أسفلها وتارة تكون أوسع؛ مما أعطى أيضاً تنوعاً فى الشكل ولم ينس الفنان خلق نوع من الاتزان بترديد وحدات الفستونات فى أعلى وأسفل المكحلة.



شكل (١)



مجموعة مكاحل من العظم



شكل (٢)

الأسماك الصغيرة المصنوعة من الخشب والعظم وكان كل مسيحي يحمل سمكة أمارة للتعارف بينهم خوفاً من الوثنيين الذين كانوا يضطهدونهم ويقتلونهم، (٣) .

وفى تفسير ابن سيرين للأحلام أن دلالة السمكة هي التفاؤل بمجيء الرزق الوفير خاصة إذا كان السمك حياً . وتنتشر أيضاً السمكة فى النوبة كرمز للنسل الوفير فلا تخلو منها حجرة عروس .

صورة (١) شكل (٣) .

٤- مكحلة زهرية

وهى من العظم من أسيوط ويبلغ طولها ٧,٦ سم وقطر القاعدة ١,١ سم، ولقد تم خراطها على شكل أسطوانى لينفرج من الطرفين على شكل استدارة يحققه من أعلى فتحة المكحلة ومن أسفل القاعدة - كما أن الفنان نحت الجزء العلوى فى شكل أسطوانى مدبب من الطرفين وهى يد المروود ليرد على الجزء السفلى فخلف انزائاً للشكل . وتم تجويف الجزء الأسطوانى الأوسط ليكون وعاء للكحل .

كما أننا نرى الانحسار الشديد للأسطوانة فى الجزء الأسفل والانفراج الشديد للقاعدة مما أحدث تضاداً فى التشكيل أبرز كل جزء على حدة وأعطى رشاقة لجسم المكحلة . ولقد زينها الصانع بحفره على السطح مثلثات غير محددة فبتت وكأنها سلسلة من الجبال لونت باللون الأسود - كذلك استخدم التضاد اللونى فى استخدامه اللون الأسود مع لون العظم الأبيض العاجى وهو اختيار موفق؛ مما أعطى قيمة فنية عليا للقطعة . ونلاحظ تأثير البيئة المحيطة على الصانع فى وضعه منظر الجبال فى قاعدة المكحلة فهى تملأ عليه شكلها - ورقم القطعة المتحف ١٠٢٦ .

صورة رقم (١) شكل (٤)

٥- مكحلة زهرية

وهذا شكل آخر للزهرية من أسيوط فهى أسطوانة لها قاعدة تمثل قاعدة الزهرية وهى من أدوات الزينة عند نساء أسيوط ولونها عاجى محلى بالنقط السوداء . وتكون النقط فى مجموعها شكل الحجاب المثلث المعروف .

والأسطوانة تضيق من أعلى لتنتفخ من أسفل لتحتوى مسحوق الكحل وهنا توافق تام للشكل مع الوظيفة ومن أهم عناصر نجاحها .. وينحسر الجزء الثانى لينفرج عن قاعدة تسارى الجزء العلوى عند فتحة المكحلة وهذا الانحسار والانفراج به تضاد تشكيلى رائع أبرز جمالها، وهناك أيضاً

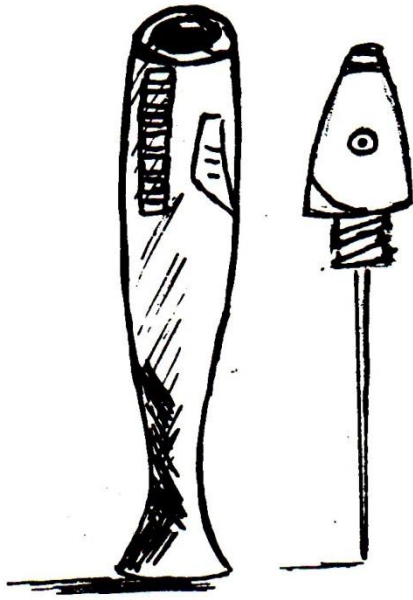
ويذكرنا هذا الشكل بالأعمدة الفرعونية المنحوتة على أرض هذه البيئة فالأعمدة الحجرية قاعدتها على شكل بتلات الزهرة، كما أنه أضفى إحساس الحجر على شكل العظم المنحوت من الجانبين مما يوضح تأثر الفنان بالبيئة الأثرية المحيطة به ورقمها بالمتحف ١١٢ صورة رقم (١) شكل (٢) .

٣ - مكحلة سمكة

وهى من أسيوط من خامة العظم ويبلغ ارتفاعها ٩,٣ سم وقطر قاعدتها ٢ سم، وقد تم نحتها على شكل أسطوانى مدبب من الطرفين لينفرج من أحد الطرفين ليشكل قاعدة ترتكز عليها المكحلة هى ذيل السمكة . وشقت أفقياً عند نهاية رأس السمكة مع مراعاة البعد عن تشكيل الخياشيم وتم تجويف الجزء الأسفل ليكون وعاء للكحل ونحت الجزء التالى لرأس السمكة ليشكل منه قلاووظ لغلق الوعاء ثم نحت أكثر لتشكيل عصا المروود الذى يكون داخل الوعاء .

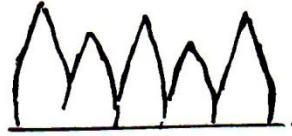
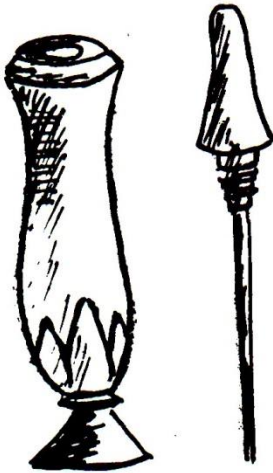
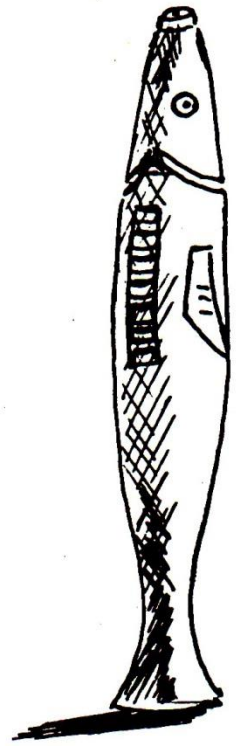
ويمتاز هذا الشكل ببراء فنى كبير مع دراسة ومعرفة كبيرة لأجزاء جسم السمكة ففى قمة التشكيل أحدث الفنان حفرًا غائرًا أفقياً ولونه باللون الأسود مما أعطى شكلاً طبيعياً لغم السمكة وحفرًا آخر على جانبى وجه السمكة على شكل دائرة بداخلها نقطة صبغها أيضاً باللون الأسود ووضع الزعانف على الجانبين وعلى ظهر السمكة مستطيل طويل مقسم إلى عدة مستطيلات صغيرة وملون أيضاً بالأسود .

والسمكة وحدة معروفة منذ بدء الخليقة ولها أبعاد ثقافية فى جميع العصور والحضارات .. ويتميز هذا الشكل بالتردد فى الخطوط الصغيرة وخط تحديد نهاية الرأس الذى يتميز بالاستدارة التى تردد دوران العين وفتحة الفم مما أعطى تكاملاً للشكل العام نتيجة توزيع شكل الخطوط والدوائر بوعى فنى كبير، وللسمكة فى التراث الشعبى أبعاد ثقافية واسعة على مر الحضارات المتلاحقة التى مرت بهذه البيئة، ففى الفرعونية قدس المصريون القدماء السمكة، وصنعوا لها التماثيل الصغيرة والتماثيل: «احترم قدماء المصريين السمك حتى أن النوع المسمى بالبلطى كان يعبد فى مدينة إسنا وحنطوا كثيراً منه، (١) ويقول زين العابدين فى كتابه المصاغ الشعبى أيضاً نقلاً عن أنطون ذكرى أنه لما انتشرت النصرانية فى مدينة الإسكندرية كانت اللغة اليونانية اللغة الرسمية فأدى ذلك إلى انتشار تلك اللغة فكانوا يسمون السمكة «أكثيث»، وهذا اللفظ استنتج منه باليونانية أن حروفه فيها رمز لخمس كلمات (٢) يونانية تتركب منها جملة «يسوع المسيح ابن الله المخلص» - كما أنه يوجد فى قبور روما كثير من صور

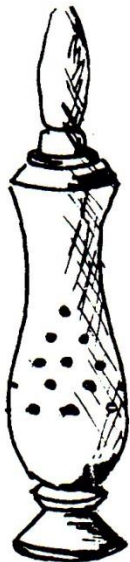
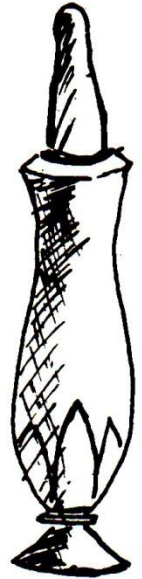


شكل (٣)

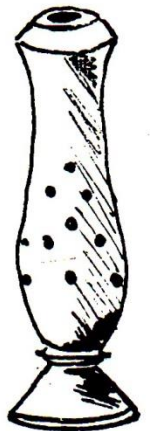
رسم توضيحي لمكحلة على شكل سمكة



شكل (٤)



شكل (٥)



تضاد لوني في استخدام الأبيض مع الأسود، وهذا التنوع في توزيع الانفراج والانحسار والتضاد التشكيلي واللوني مجرد من الملل عند النظر إلى القطعة.

وهناك أمثلة لهذا النموذج في السويس؛ مما يدل على انتشار الوحدة الزخرفية في ثقافات مختلفة رغم اختلافها وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أنها ثقافة تنبعث من بوتقة واحدة، ورقم القطعة بالمتحف ١٠٦٠.

صورة (١) شكل (٥)

ثانياً: الحلى

١- زينة الرأس

تبدأ زينة الرأس من الشعر فاستخدمت المرأة الكثير من الحلى للزينة مثل الأمشاط الصغيرة والشبكات المطرزة بالخرز والمعقوص المحلى بالحرفيات المذهبة والفضية والسلاسل والأحجبة الفضية والذهبية التى تحمل العديد من الرموز التى تقيها شر الفكر والصداع والهم. وكذلك لتقيها شر العين الحاسدة، ونستعرض هنا بعض حلى الرأس من الأمشاط والأحجبة الفضية التى استخدمتها نساء الجنوب لهذه الأغراض.

١- مشط فضة أو هو بالأصح غطاء لمشط من الفضة وهو من أسويط وهو يعتبر من الحلى الخاصة بزينة العروس ويشبك به الشعر من أحد الجانبين ومحلى بالفصوص الزرقاء الفيروزية ويبلغ طوله ١٢ سم وعرضه ٦ سم وبه عدد ١١ دلابة ستة منها كبيرة عبارة عن عملات وخمس دلايات صغيرة ليست بها نقوش، وهذه القطعة من طراز الشفتشى وهى أسلاك رفيعة تشكل على هيئة وحدات نباتية قريبة من الفن الهندى وخاصة وحدة الكشمير والأسلاك الرفيعة تشكل داخل إطار عام على شكل ورقة شجر لها مركز تنطلق منه الأسلاك وفى هذا المركز فص فيروزى.

وقد قسم الصانغ الشعبى مساحة المشط إلى ثلاثة أجزاء بينها فاصل عرضى كل جزء منها يضم ثلاث وحدات نباتية - وهى وحدات تعلوها وحدات أخرى عددها سبع؛ ثلاث منها على كل جانب تتوسطهم وحدة آدمية على شكل قلب طلعت فيه الأسلاك المعدنية ليأخذ طراز الشفتشى ويعطو الست وحدات العليا على الجانبين حبات مثبتة فى أعلاها فبدت وكأنها تاج. ويتدلى من جسم المشط دلايات وهى عبارة عن عملات معدنية قديمة مؤرخة بتاريخ (١٨٧٥) والعملة لها وجهان أحدهما عليه صورة للخديوى عباس حلمى بزيه العسكرى

والطريوش وتحيط بصورته هالة من النقط، مما أعطى للصورة هيبة وحفر الاسم باللغة الفرنسية Abbas Helmy حول الرأس، أما الوجه الآخر للعملة فعليه كلمة يحيا الخديوى Vive Lekiedive ١٨٣٥ ويحيط باسم الخديوى باقة من الزهور التى تشبه اللوتس وهى قريبة أيضاً فى شكلها من الباقات اليونانية التى تحيط برؤوس الملوك ويتضح من هذا الشكل توارث العملات القديمة للجوء البعض لبيع حلهم القديمة واستبدالها بالحديثة فاستخدمها الصانغ فى عمل الحلى وهو شكل ثرى بوحداته الزخرفية التى تجمع بين الوحدات الآدمية والنباتية والكتابية وندرة العملات الموجودة فيها. ورقمه بالمتحف ٣٢٢ صورة (٢) شكل (٦).

٢ - الأحجبة

ومن حلى الرأس أيضاً الأحجبة التى تشبك فى الطرحة أو مندبل الرأس بمشبك، وعادة ما تحمل هذه الأحجبة آيات قرآنية أو لفظ الجلالة أو كلمة ماشاء الله أو وحدات زخرفية لها أبعاد ثقافية ودينية قديمة - وتنتهى دائماً بجلاجل تحدث أصواتاً عند اصطدامها ببعضها وهذه الأصوات أيضاً لها بعد ثقافى سنتناوله بالعرض.

حجاب دندش

وهو حجاب من طراز الشفتشى من بنى سويف وهو من حلى النساء ويعلق على جانبي الرأس للوقاية من الحسد ووظيفته لفت النظرة الحاسدة عن جمال الوجه وهو من معدن الفضة، ويتميز بالوحدات النباتية والهندسية - أما النباتية فهى عبارة عن ورق شجر وأفرع ملتوية والهندسية عبارة عن معينات استعان بها الصانغ لتثبيت الوحدات النباتية كلحام وأخذت فى نفس الوقت أشكالاً نباتية مجردة وهى مرصوفة بشكل انسيابى مما أضفى شكلاً للنبات كان به ميلاً، والحجاب مستطيل الشكل طوله ٤ سم ٢,٥٠ سم، وارتفاعه الكلى من المشبك حتى نهاية الدلايات ٩ سم.

ويقول زين العابدين فى كتابه المصانغ الشعبى فى مصر عن بترى أن أصل تسمية شفتشى Net Work أنها يبدو أنها تشف عن الشيء ويرجع هذا الطراز إلى مصر الفرعونية فى عصر الدولة الحديثة وكذلك إلى العصر القبطى كما وجد فى القرن السادس الميلادى فى سورية قرط مشغول بنفس الطريقة. (٤) وتتجمع كل هذه الأسلاك الرفيعة داخل إطار سميك وجداره مزين ببروزات على شكل نقط بارزة ويتدلى من قاعدته سبع زرات تتدلى من سبعة مراود تحمل حرفيات على شكل قلب ما عدا الوسطى فهى مستديرة وصغيرة الحجم.

أما الجزء العلوى الذى يشكل العلاقة فهو يبدأ من الجانبين حيث يوجد مدوران من المعدن السميك مثل الجدار وهى تشبه القلاووظ ويركب فيها حلقات متتالية حتى القمة وهى عبارة عن أربع حلقات مفرغة يربط بينها أقراص مصمتة عددها أربعة أيضاً حتى تصل إلى القمة لنجد قرصاً فضياً مصمتاً ملحوماً فى ظهره حلقة يحملها مشبك ليثبتته الحجاب فى الطرحة.

وهذا الحجاب يتمتع بعناصر جمالية من ناحية النسب ومن ناحية الوحدات الزخرفية فجعل الفنان من المشبك والحلقة التى تليه مع الخط الأوسط لزخارف الشفتشى والحرفية المستديرة الصغيرة محوراً رأسياً وزع على جانبيه بالتماثل الوحدات الزخرفية على الجانبين، وأحدث تماثلاً أيضاً فى توزيع الحرفيات فثلاث على كل جانب على شكل قلوب والوسطى مستديرة.

ونلاحظ العدد ٧ فى عدد الدلايات، وللرقم ٧ بعد ثقافى ودينى بعيد فالسموات سبع والأرض سبع والأيام سبعة.. واليوم السابع هو اليوم الذى استوى فيه الرب على العرش بعد خلق السموات والأرض فهو رقم مرتبط فى الوجدان الشعبى بالكون ويقصة الخلق وقدرة الله العظيم. والرقم الفردى عامة رقم محبوب شعبياً لأنه يدعو إلى الفردية والتوحيد.

ويحمل هذا الحجاب رقم ١٠٨ . شكل (٦) صورة (٣).

حجاب دندش

هو حجاب من بنى سوف تضعه النساء كحلية وطمس أيضاً ضد العين على أحد جانبي الرأس وهو من معدن الفضة والفصوص الزرقاء ولكنها مفقودة نظراً لعدم هذا الحجاب خاصة وأنه مستعمل.

وهو حجاب مستطيل طوله ٣,٤ سم وعرضه ٢,٤ سم ويبلغ ارتفاعه من العلاقة حتى نهاية الجلاجل ٨ سم، وقد استخدمت فيه طريقة الشغل بالأسلاك الرفيعة الملفوفة فى هيئة دوائر متراسة بجوار بعضها بحيث تملأ فراغ المساحة المستطيلة وعدد الدوائر ٦×٤ بحيث يبلغ عدد الدوائر به ٢٤ دائرة صغيرة فى ٤ صفوف يتوسطهم عرضياً ثلاثة فصوص مثبتة بين الدوائر داخل بيوت صغيرة ويتدلى من قاعدته خمسة جلاجل تتدلى من حلقات مثبتة فى القاعدة باللحام. أما العلاقة فهى عبارة عن أربع حلقات على كل جانب تخمسها حلقة التعليق التى يركب فيها المشبك.

وتظهر براعة الصانع فى هذه القطعة التى تحتاج إلى

صبر ومهارة وإتقان فى لف وتجميع الأسلاك فى دوائر صغيرة يبلغ قطر الواحدة منها ٤ مم ووظيفة هذا الحجاب تكمن فى الدندشة التى يوجد عليها الحجاب وفى صوت الصليل الذى تحدثه الجلاجل للفت النظر عن الوجه علاوة على اللون الأزرق الذى يخطف البصر. واللون الأزرق لون معروف بسيادته على ألوان الطيف وأقواها ظهوراً عن باقى الألوان لهذا فاللون الأزرق لون يخطف البصر ويشتت نظرة الحاسد. ويحمل هذا الحجاب رقم ١٠٨ صورة (٤) شكل (٨).

حجاب دندش

حجاب من أسبوط من حلى النساء للرأس وهو مثلث الشكل من طراز الشفتشى ويتكون من إطار سميك حروفه ليست حادة ولكن بها استدارة يتجمع داخل هذا الإطار سلوك رفيعة وهو يقوم على نسبة التثليث أى أنه مقسم بنسبة الثلث إلى الثلثين، أما الجزء العلوى فهو من أسلاك رفيعة تنطلق من القمة إلى قاعدة هى بداية الجزء السفلى للشكل.

وفى الجزء الثانى السفلى تنطلق الأسلاك من مركزين لتتقابل عند جدار دائرى الشكل. ويملاً الجزء الفارغ عند حافتي القاعدة أسلاك ملفوفة لملء المساحة.

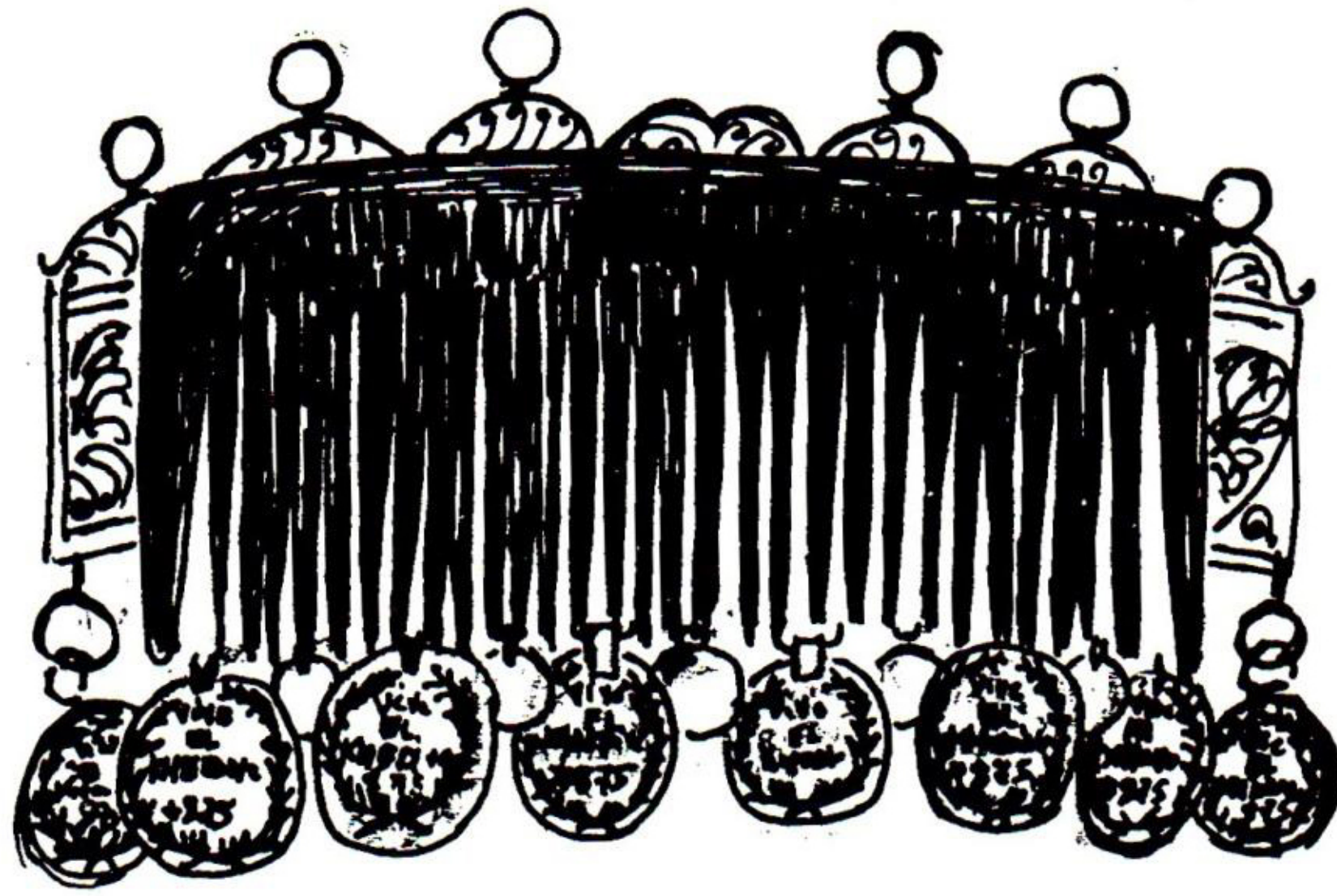
ويتضح من الشكل (أ) وهو صدر الحجاب وجود ثلاثة فصوص تشكل فى مجموعها مثلاً يردد الشكل العام للحلية مما أضفى عليها اتزاناً وتوافقاً فى الشكل العام. وبه أيضاً تردد لمركز الدائرتين وعند بداية الجزء الثانى ثلاث دلايات جلاجل تشكل ثلث الجلاجل السفلى أيضاً. حيث إن عددها ٩. ونلاحظ هنا أن الصانع استخدم تقسيمة التثليث فى العدد والمساحة مع عدد أضلاع المثلث بحيث خلق تناسباً وتوافقاً للشكل مما أعطى راحة للعين.

والعدد ثلاثة له بعد مسيحى مهم هو الثالوث المقدس كذلك فالعدد ٩ يشكل عدد عناصر الدنيا التسعة وكثرة الجلاجل تعطى صليلاً محبباً للمرأة يعبر عن أنوثتها، كما أن من شأنه إبعاد الشياطين والأرواح الخبيثة لأنها تزعجها. ورقم النموذج بالمتحف ٣٠٤ صورة (٤) شكل (٩).

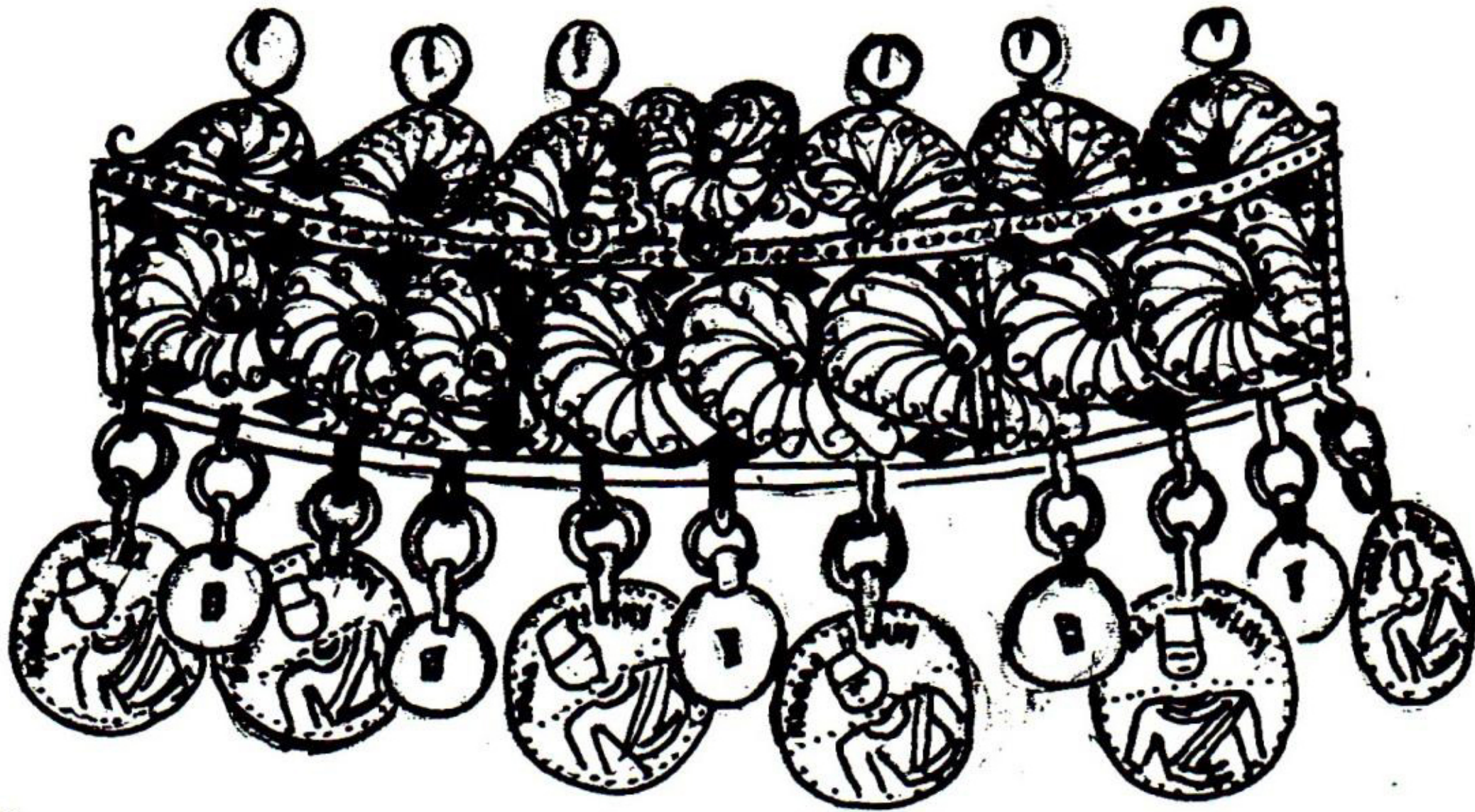
زينة الوجه

الأقراط

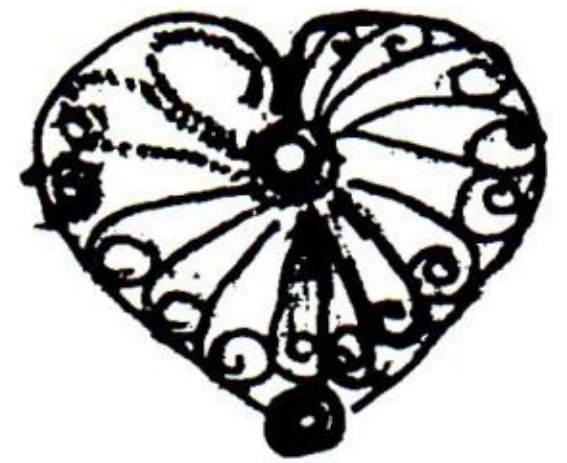
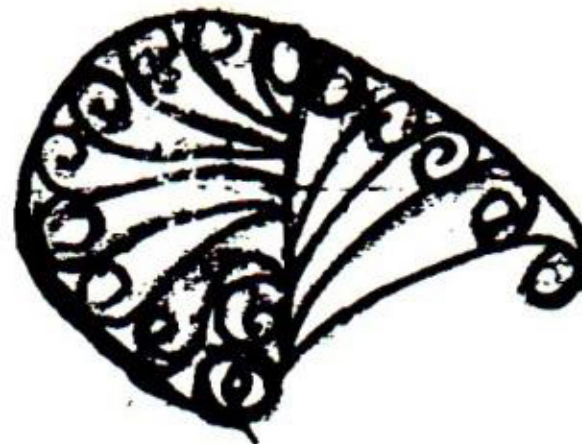
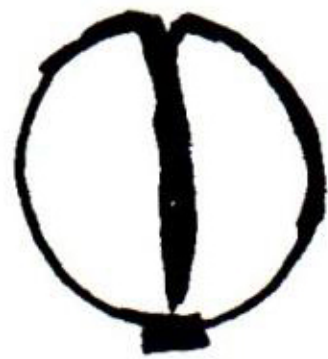
بما أن الوجه هو الجزء الظاهر فى المرأة الشرقية عامة وسكان الجنوب؛ لذا عمدت المرأة إلى زينته بأشكال وأنواع متعددة من الأقراط لتزيد من أنوثتها وبهاء وجهها مثل الأقراط بأنواعها الدلاية والمشبك.



ظهر المشط وظهر حلقة المشط



رسم تفصيلي لمشط من الفضة



تفصيلات لبعض الوحدات الزخرفية في المشط

- حلق مخرطة

وهو لزينة الوجه للمرأة من بنى سوف وهو من الذهب القشرة ويلبس فى شحمة الأذن عن طريق تمرير مشبك الحلق فى ثقب شحمة الأذن. ويعتبر من ضمن شبكة العروس ويتميز هذا القرط بعدة وحدات زخرفية مثل الهلال والفستونات، وعلى جسم الحلق خطوط تشبه أشعة الشمس التى تحدد سعة الفستونات وينتشر هذا الطراز فى وجه قبلى وبحرى والقاهرة والجيزة، طوله ٥ سم وقطره ٣,٥ سم.

وهذا الطراز من الأقراط له قوالب خاصة يصب فيها ووحدة الهلال وحدة منتشرة فى الوحدات الزخرفية الشعبية لأبعاده الثقافية التاريخية والدينية القديمة؛ فالهلال وجه من أوجه القمر الذى كان معبوداً فى الديانات القمرية القديمة حتى أنها تتخذ فى بعض الثقافات مثل النوبة كوحدة لشفاء النساء من بعض الآلام لارتباط الدورة القمرية بالدورة الشهرية للمرأة. وهو طلسم ضد العين خاصة إذا كان من الفضة. لتشابه لون الفضة مع ضوء القمر. وهو معتقد راسخ فى الوجدان الشعبى عامة، ورقمه بالمتحف ١٠٠ صورة رقم (٥) شكل (١٠).

قرط زهرة اللوتس بدلاية جعلان

هو أيضاً من حلى النساء لزينة الوجه فى أسبوط ويلبس فى شحمة الأذن عن طريق كليبس لونه أبيض عاجى وهو يتكون من جزئين يتصلان بحلقة معدنية خفيفة - الجزء العلوى منها على شكل وحدة نباتية هى زهرة اللوتس أما الجزء السفلى فعباره عن وحدة هندسية عبارة عن دائرة غير مكتملة تتوسطها وحدة حيوانية هى الجعلان ويبلغ طوله ٤,٦ سم وعرضه ٢,٦ سم. وخامة العظم مادة يسهل تشكيلها باليد عن طريق سنون الحفر وتبدو شكل زهرة اللوتس وكأنها نحتت من الحجر مما أعطى قيمة فنية عليا. والدائرة المحيطة بالجعلان مزينة بحفر على شكل خطوط مائلة أعطت الاستدارة للشكل.

ويلاحظ فى وحدات هذا القرط أثر البيئة الأثرية على الصانع فهناك فى الجنوب الآثار والرموز الفرعونية تملأ السمع والبصر وتتغلغل داخل إنسان هذه البيئة وزهرة اللوتس كانت تزدهر بها تيجان الأعمدة فى مصر القديمة. وكان يعتقد قديماً أن زهرة اللوتس هى الزهرة التى خرج منها إله الشمس، كما أنها ارتبطت أيضاً بأساطير نشأة الخلق؛ لذا فقد زرعتها المصريون القدماء فى حدائقهم وقدموها لضيوفهم.

أما الجعلان فكان عبارة عن دويبة كالخنفساء تكثر فى المواضع اللدنية وكان الكهنة يستخدمونه فى تطبيب المرضى بعد نزع أجنحته (٥) ورأسه ووضعه فى الزيت المغلى بعد إضافة دهن دافئ وماء إليه ويقدم للمريض فيشفى من الحمى؛ لذا فالجعلان كان واهباً للحياة وقاهرًا للأمراض ويدل هذا القرط على تأثر الفنان بالبيئة التى يعيش بداخلها.. صورة (٦) شكل (١١).

- حلق زهرة

وهو من العظم من أسبوط لزينة الوجه للنساء ويلبس فى شحمة الأذن عن طريق كليبس صفيح لونه أبيض عاجى والحلق عبارة عن وحدة نباتية تمثل الزهرة، والزهرة لها خمس بتلات وهو عبارة عن ثلاثة أدوار من البتلات وكل دور خمس بتلات تضيق فى كل دور حتى تصل إلى نواة الزهرة والنواة أربع بتلات صغيرة - والبتلات كلها حروفها مسننة وقطر الزهرة يبلغ ٢,٣ سم وتم عملها بالحفر. وهذا التردد مع تنوع المساحة فى حجم البتلات أضفى مرحاً على الشكل العام للحلية وهى تعبر عن إنسان هذه البيئة المحب للحياة ورقم هذا المقتنى ١٠٢٥ شكل (١٢) صورة (٦).

زينة الرقبة والصدر

وتتمثل زينة الرقبة والصدر فى الكردانات والسلاسل والدلايات وتتضمن وحدات الزخرفة الشعبية العديد منها وأغلبها له أبعاد ثقافية اعتقادية خاصة الأحجبة والحمايل.

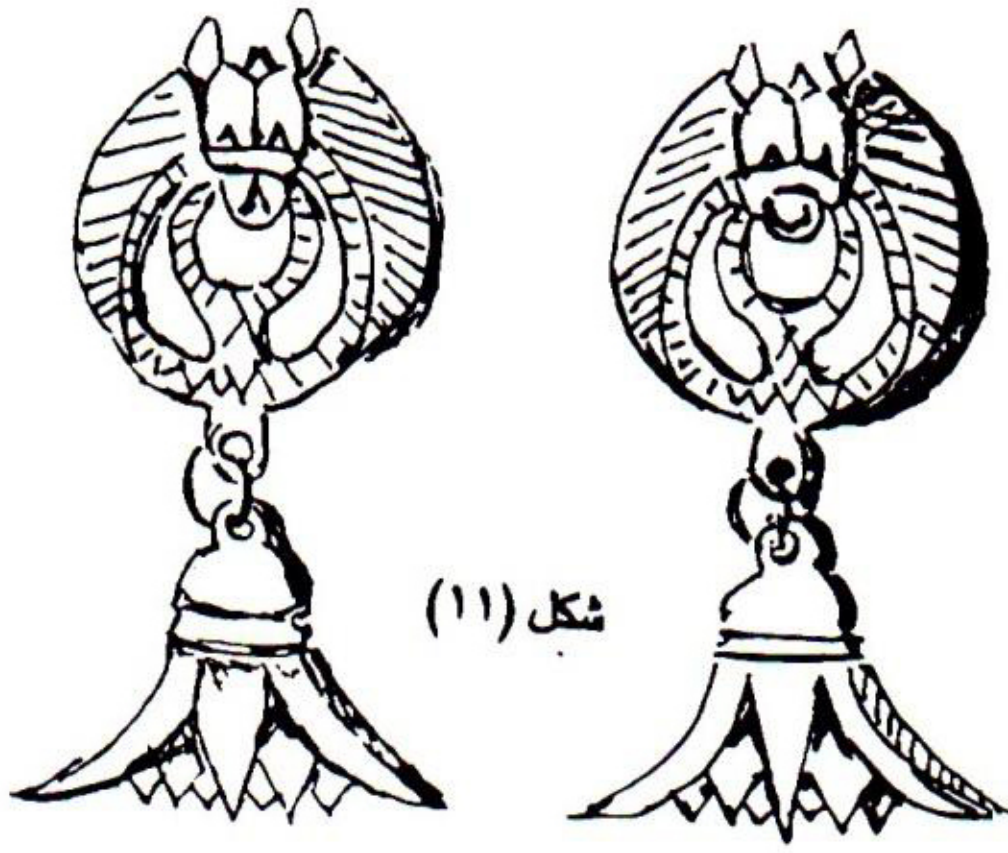
دبوس زهرة

وهو من حلى النساء فى أسبوط وهو يشبك على الكتف أو فى الصدر على الثوب للزينة لونه عاجى.

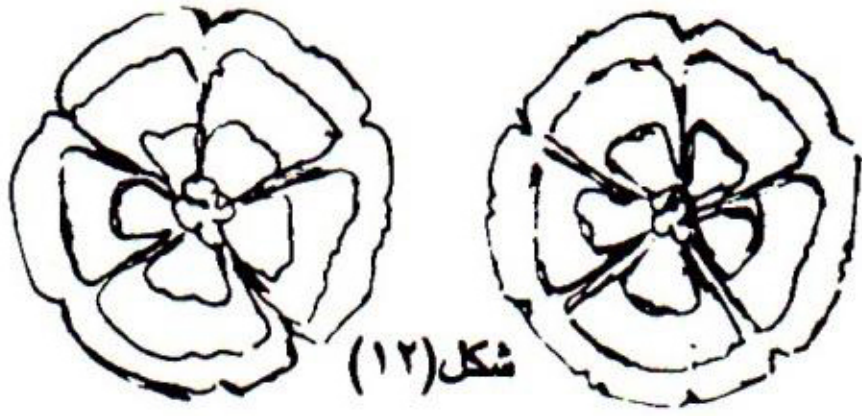
وهو عبارة عن وحدة نباتية مثل عباد الشمس ويحملها فرع مائل تخرج منه ورققا شجر من الجانبين وله دبوس مشبك لشبكه فى الثوب. ويمكننا أن نجد مثيلاً له فى منطقة النوبة وهى ثقافة مجاورة لها تقريباً. ويتم تشكيل العظم بسنن خاصة به نظراً لسهولة تشكيله وهى زهرة تنتشر فى الجنوب ويستخلص منها زيوت للطعام لفائدته الغذائية - ولقد استخدم الصانع محاور متعامدة مثل تعامد ورق الشجر على الأخرى ويخرج من زاوية التعامد الوحدة النباتية الرئيسية وهى الزهرة؛ فشككت بذلك ورققا الشجر إطار زاوية تحيط بالزهرة مما أبرز جمالها وشد النظر إليها. صورة (٦) شكل (١٣).

كردان هلالى

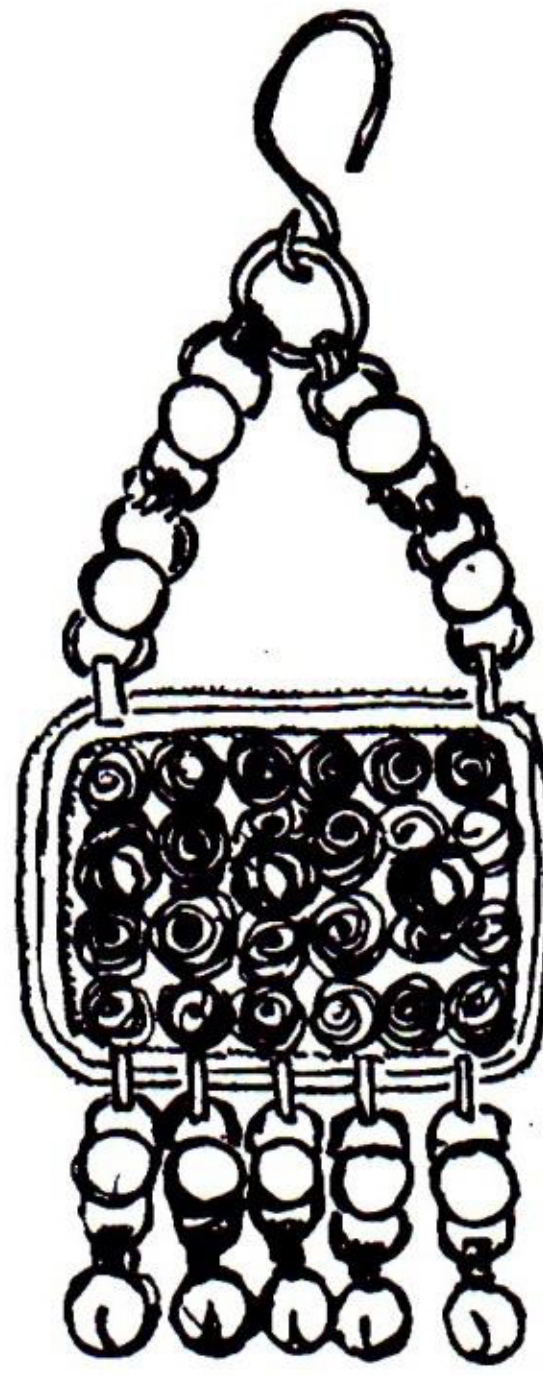
من سوهاج وهى حلية موروثية ومعروفة منذ



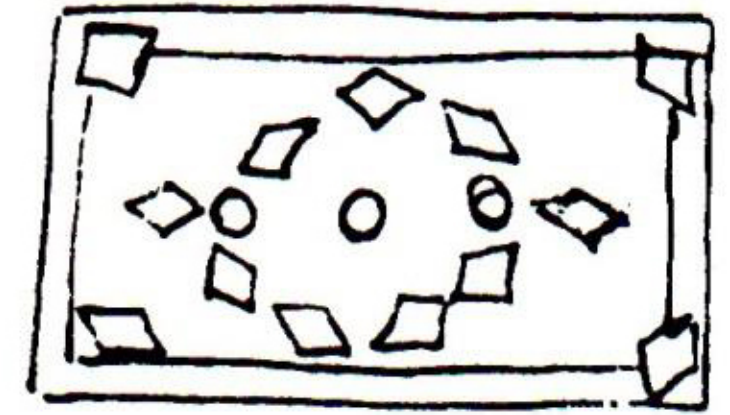
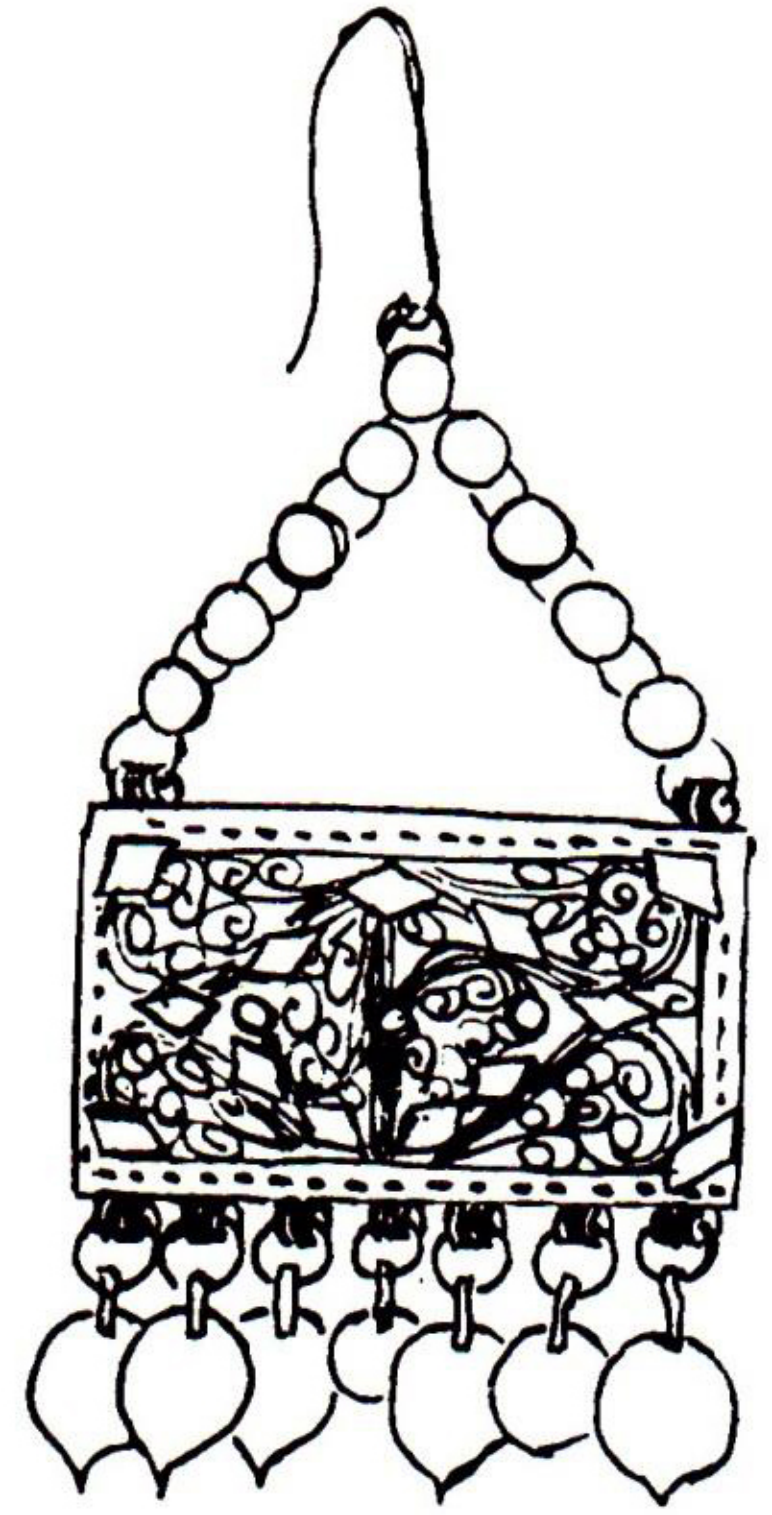
شكل توضيحي لقرط من العظم



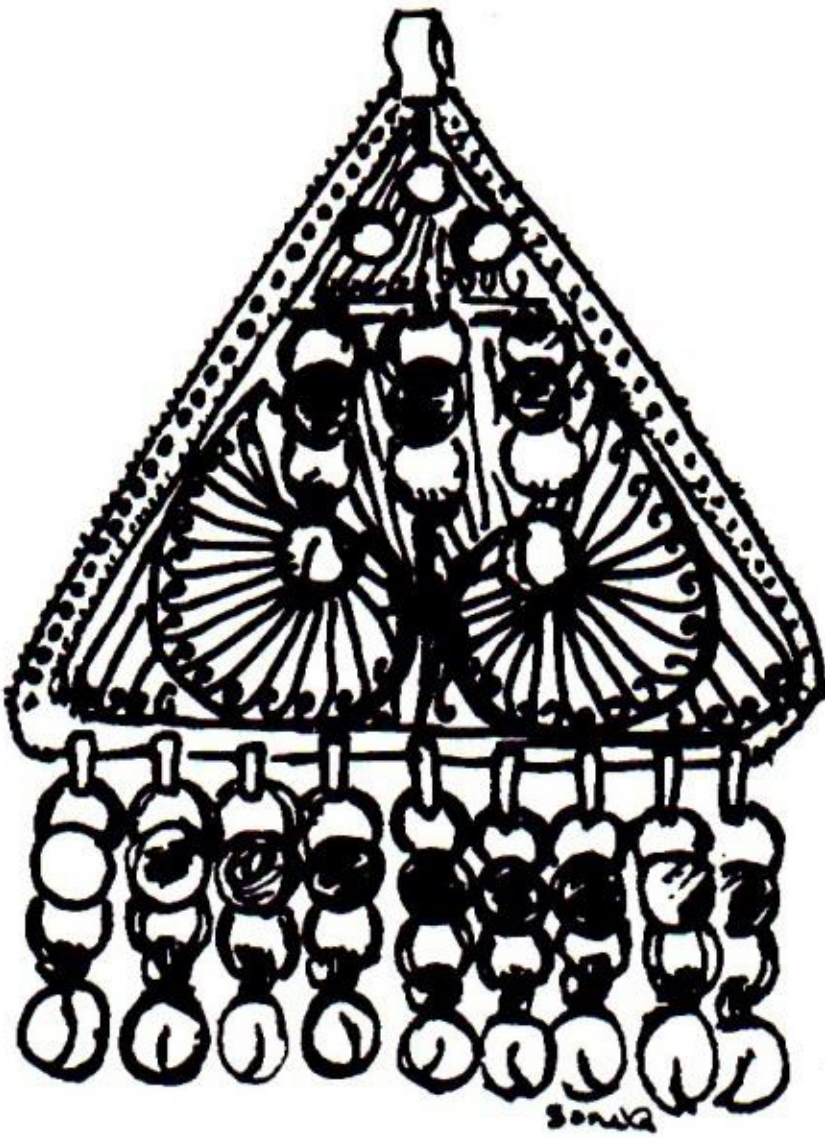
رسم توضيحي لعلق زهرة من العظم



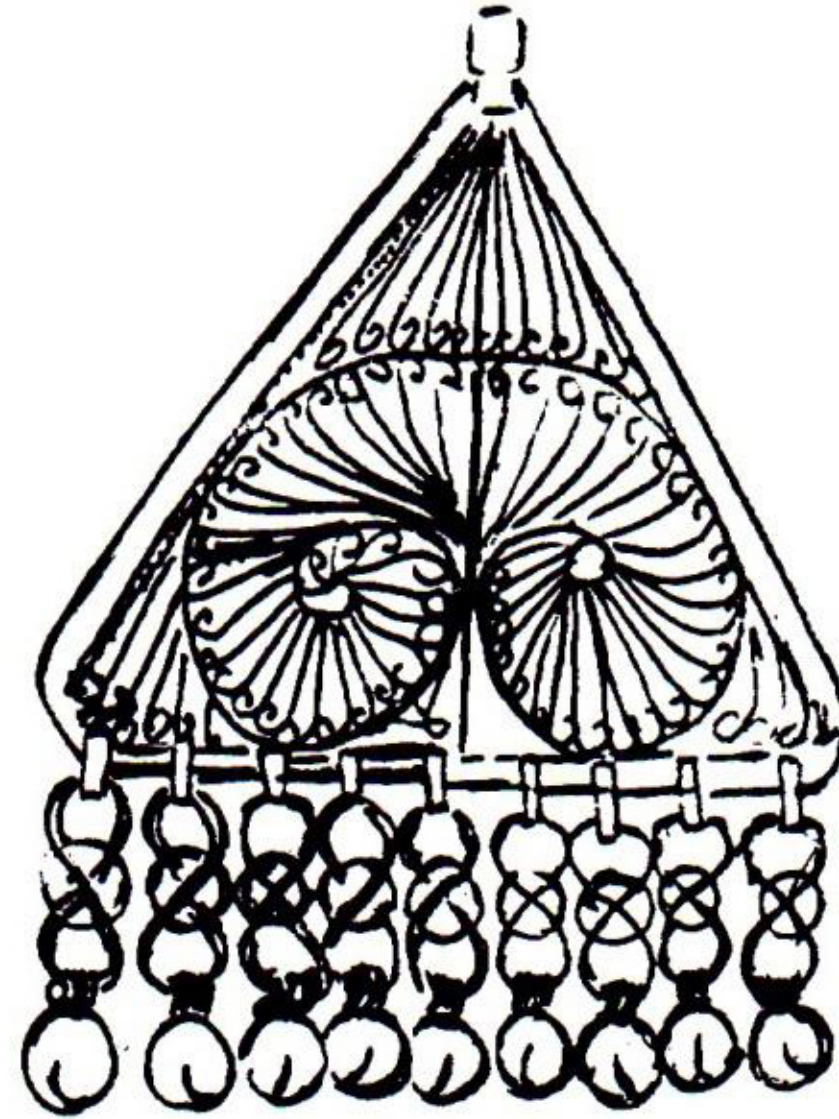
رسم توضيحي لحجاب
رأس طراز شفتشي



شكل (٧)
رسم توضيحي لحجاب رأس طراز شفتشي

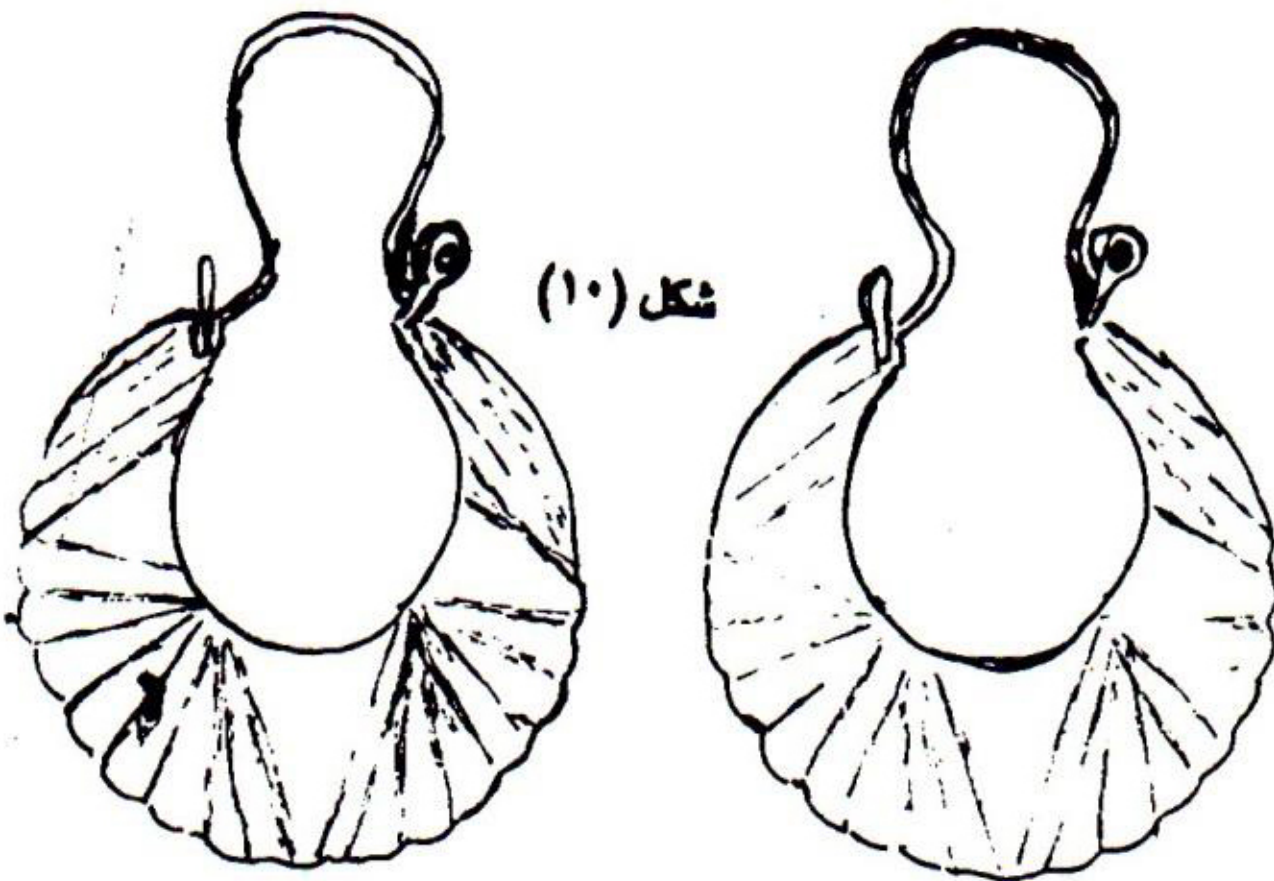


شكل (٩)
رسم توضيحي لحجاب رأس طراز شفتشي



شكل (١٣)

شكل توضيحي لدهوس زهرة من العظم



رسم توضيحي لعلق شكل مفرطة



القدم في المجتمعات الزراعية المصرية، تضعه النساء حول الرقبة ليتدلى الهلال على الصدر وهو يقدم كشبكة للعروس وهو من الذهب القشرة ومحلى بفصوص زرقاء فيروزى، والأهلة تتدلى من شريط جروجران أصفر داكن Ochre . ويحمل هذا الكرديان العديد من الوحدات الزخرفية منها نباتية مثل الزهور والفروع، والهندسية مثل الهلال والدائرة وأنصاف الأسطوانات والكتابية موجودة على العملات التي تزين الأهلة مثل «ضرب في قسطنطينية ١٢٢٣»، «السلطان محمود خان ابن السلطان محمد خان». وتنتشر هذه الحلية عامة في الوجهين القبلى والبحرى والقاهرة والجيزة. والعلاقة التي من القماش الأصفر السميك مثبت عليها ١٨ قطعة تشبه الأسطوانات وتسمى «قرن صنيجرة»، ولها حواف مبطة مثقوبة للتثبيت بالخياطة على القماش، وفي نهاية كل قطعة حلقة يتدلى منها عملة من النحاس الأصفر المطلى بالذهب وهي ترمز للعصر العثماني والشريط مثنى من منتصفه ومقلوب على شكل (٧) ومثبت على الثنية وحدة زهرة يتدلى منها عملتان وفي منتصفهما حلقة تحمل وحدات الأهلة (٦).

وهما هلالان الأعلى أكبر من الأسفل والكبير البعد بين طرفيه ٩,٥ سم يتدلى منه تسع عملات ينصفهم حلقة أخرى تحمل الهلال الأصغر والبعد بين طرفيه ٦ سم ويتدلى منه أربع عملات تنصفهم حلقة أيضاً تحمل وحدة زهرة - والزهرة الأخيرة أساسها محوران متعامدان وبين كل ضلعين من أضلاع التعامد بتلات للزهرة بحيث تشكل في مجموعها زهرة بثماني بتلات مركزهم فص أزرق، ويتدلى من هذه الزهرة ثلاث عملات السفلى منهم كبيرة وتسمى العملات غوازي وهي تحمل الطابع العثماني واسم السلطان محمود خان ابن السلطان محمد خان عام ١٢٢٣ - ونجد توقيع السلطان محمد خان الخامس - وفي الغالب هو حفيده - على كسوة مقام سيدنا إبراهيم عليه السلام عام ١٣٢٧، وإن دل هذا على شيء إنما يدل على حرص الفنان الشعبى على استمرارية العصور الذهبية الأولى للبخ والترف وإضفاء قيمة تاريخية للحلية رغم أنها من النحاس المطلى بالذهب، ولكنه استعاض عن ذلك بالقيمة الفنية، كذلك نجد الأهلة من طراز الشفتشى بشكل الأسلاك الرفيعة على شكل وحدات فروع نباتية وجعل لها إطاراً هلالياً يحيط به مثلثات متتالية بارزة. ولم ينس إضافة الخرز الأزرق الحافظ من الحسد فوزعه على جسم الأهلة فيوجد منها خمسة على الهلال الكبير وثلاثة على الهلال الصغير وواحدة في الزهرة بحيث شكلت في مجموعها مثلثاً

قمته إلى أسفل فأصبح حجاباً مستتراً، كذلك يلاحظ العدد الفردى للفصوص.

كذلك نلاحظ أن أساس الزهرة محور صليبي، وهي وحدة قبطية نراها تزين بعض جدران الكنائس القديمة، كذلك وجدت هذه الزهرة على الأبواب في الكنائس القديمة والأديرة وهي من وحدات الحديد المشغول Fer Forge وهذا الشكل غنى برموزه المتوارثة من عصور مختلفة القبطى والإسلامى، وذلك لأن الوحدة الزخرفية حرة لا ترتبط بجنس ولا دين ولكنها تعبر عن موروثة قديمة راسخة في وجدان الجماعة الشعبية. وتحمل هذه الحلية رقم ٩٩٤ بالمتحف صورة (٧) شكل (١٤).

دلايات الأحجية

للأحجية والحمائل بعد ثقافى واسع المدى وكذلك لها أبعاد تضرب جذورها في أعماق التاريخ.

فعندما نشأ الإنسان بين أحضان الطبيعة أخافته بعض مظاهرها وهدأته بوضعها، فتعامل مع هذه الظاهرة بحذر شديد ولجأ إلى الاحتماء إلى التعاويذ والأحجية انتقاء لشرها ودرءاً للعين الحاسدة. ولقد ارتبطت في ذهنه التشكيلات بأنواع الخوف والمرض فوضع لنفسه رموزاً صنعها حسب ما يراه مناسباً لأنواع الخوف والمرض. فأصبحت تلك الرموز ناموساً لحياته، ومن ثم نشأت الأديان الأولى التي قامت على الطقوس ثم المعابد التي خرجت منها فنون الأداء الحركى وفنون المسرح والموسيقى والفنون التشكيلية التي تركت لنا وحدات زخرفية لاحصر لها على مر الزمان.

وخاف من المرض فاستخدم بعض الأحجار التي اعتقد أن لها قوة خاصة في الشفاء وخاف من الأرواح الخبيثة فلجأ إلى أشكال ترمز إلى آلهته التي يعبدها ليحميها ويحتمى بها وعندما ظهرت الكتابة لجأ إلى كتابة التعاويذ أو الآيات أو لفظ الجلالة لتكون ملاصقة لجسده لتحمية مما يخيفه. والأحجية التي سنعرض لها في هذا البحث تحمل بعضاً من المقدسات القديمة التي ظلت راسخة حتى يومنا هذا في تصور الجماعة الشعبية.

الحجاب الهلالى الصليبي

هو عبارة عن وحدة هلال يتدلى منه صليب من أسبوط وهي دلالة للصدر تعلقها النساء في سلسلة من الفضة حول الرقبة لتتدلى على الصدر فتكون قريبة من القلب فتحنفى عليه سكينه واطمئناناً حتى أن بعض الأحجية في ثقافات أخرى تسمى «حجاب جلب» أو حجاب قلب مثل الشرقىة والحجاب للسيدات المسيحيات ويحمل شكل الصليب وهذا

شكل توضيحي لكرنجان هلال من الذهب القشرة



شكل (١٤)

رسم توضيحي

وحنك الكرنجان الهلال

الشكل قائم على محاور رأسية وأفقية لها اتزان من نوع خاص أضفته الجلاجل المعلقة على طرفى الهلال ثم طرفى الصليب الأفقى ثم فى آخر الطرف الرأسى للصليب بحيث شكل فى مجموعه مثلثاً مقلوباً قاعدته إلى أعلى وقمته هى الجلجلة المفردة فى طرف الصليب ونرى الزخارف الموجودة فى الشكل (أ) على الهلال تمثل نجومًا يحيط بها جدار الهلال الذى يزينه صف من المثلثات المتتالية المترددة بطول الجدار الخارجى.

أما فى الشكل (ب) للهلال يتضح أنه كان دلالة مستديرة عليها كلمة «بسم الله» بسم الله الرحمن الرحيم ولكن الصانع قام بقصها على شكل هلال وقام بتركيب صليب فى وسط الهلال، ومن الواضح أنه كان حجاباً قديماً صاغه الصانع من جديد ويميل الشكل إلى التماثل؛ حيث جعل من العلاقة والمحور الرأسى للصليب مع الجلجلة السفلى محوراً رأسياً وزع على جانبيه بالتماثل باقى الجلاجل والشكل العام متزن ومتكامل فنياً. ويلاحظ أن عدد الجلاجل خمسة وهو رقم يستخدم ضد الحسد؛ لأنه يمثل عدد أصابع الكف الممدودة فى وجه الحاسد والهلال وحدة قديمة موروثه عن العبادات القمرية القديمة خاصة وأن الهلال من معدن الفضة لون ضوء المعبود القديم، أما الصليب فهو رمز للمسيح وهو رمز للتبرك والتميم لدى المسيحيين - والمقتنى رقمه بالمتحف ١٠١٣ شكل (١٥).

حجاب زجاج أخضر

وهو حجاب من الزجاج الأخضر الشفاف من بنى سوف من حلى النساء ويستخدم لزينة الصدر ويعلق فى سلسلة حول الرقبة وهو يسمى حجاب دم ومن شأنه إيقاف النزيف وهى خاصية معروفة عن العقيق الأحمر.

والحجاب على شكل قلب قام الصانع بتفصيله وتثبيتته داخل تلبيسة من الفضة المدموغة فى الظهر؛ هذه التلبيسة لها نفس الشكل ونحت على الزجاج - بقلم حفر - هلالاً بداخله نجمة سداسية والنجمة عبارة عن معينات صغيرة تتقابل كلها فى نقطة واحدة لتشكل فى النهاية شكل نجمة سداسية.

وتحت الزجاج الأخضر ورقة مفضضة عليها زخارف على شكل فستونات بداخل كل فستونة نجمة صغيرة ويتدلى من الحجاب خمسة جلاجل معلقة فى وحدات موزعة بالتماثل على الجزء السفلى للحجاب فى شكل حلقتين يربط بينهما قرص فضى صغير يحمل جلجلة عبارة عن نصفى كرة ملحومين طوله ٧ سم وأقصى عرض له ٣ سم ويوجد شبيه له فى الشرقية والقاهرة وسيوة ولكن أضفت عليه كل ثقافة منهم

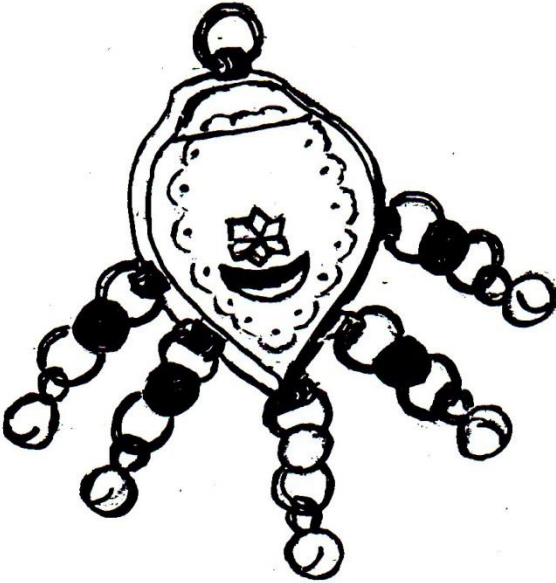
شكلها الخاص - ويتضح من ذلك انتقال الصناع من مكان لآخر - مثل صائغى سيوة الموجودين بالاسكندرية أو صائغى الدوبة الموجودين بالقاهرة ولكنهم انتقلوا بمعتقداتهم الخاصة طلباً للرزق وهو كذلك دليل على وحدة الفكر الجمعى فى أغلب المناطق الثقافية بالرغم من وجود اختلافات ثقافية بينه بين مجتمع الصعيد وواحة سيوة وبدو الشرقية والقاهرة رقمه بالمتحف ١٠٢. شكل (١٦) صورة (٨).

حجاب شبح باط

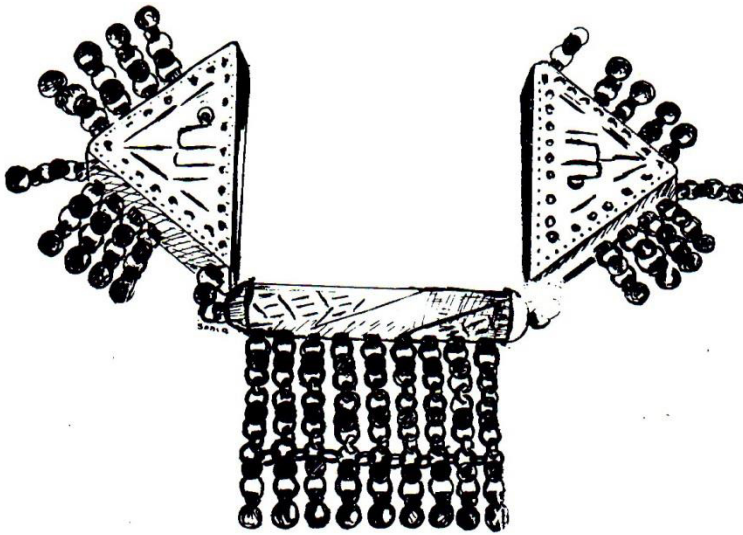
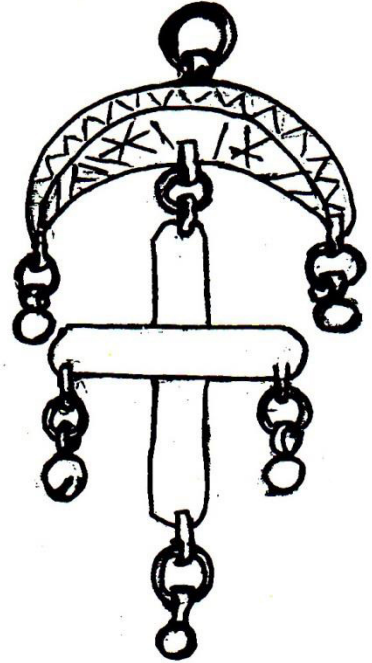
حجاب من أسيوط من حلى النساء وأحياناً يوضع للأطفال للحفظ من الحسد وهو يعلق تحت الإبط الأيسر بواسطة خيط من القطن المجدول أو الحرير. وهو عبارة عن علبتين على شكل مثلث يتدلى من كل منها ٩ جلاجل ويصل بين العلبتين حجاب خيارة يتدلى منه ٩ سلاسل طول كل منها ٤ سم تحمل فى نهايتها جلجلة وطول الأسطوانة ٧,٧ سم والعلبة المثلثة قاعدتها ٥,٩ سم وارتفاعها ٣,٩ وطول الجلجلة فيها ١,٨ سم والأسطوانة والعلبتان مفرغتان من الداخل لإدخال تعاويذ من الآيات القرآنية التى من شأنها حفظ لابسها من الحسد وهذا الحجاب يعتبر من الحمائل وهو كل ما يحمل لهذا الغرض.

ويتضمن هذا الشكل العديد من الرموز والوحدات الزخرفية النباتية مثل الفروع والزهور والوحدات الهندسية مثل المثلث والأسطوانة والدوائر والخطوط والوحدات الكتابية وهو لفظ الجلالة «الله»، والحجاب من معدن الفضة واستخدمت فى زخارف العلبة المثلثة وحدات نباتية على أحد وجهيها تمثلها الزهرة وعبارة عن نواة وخمس بتلات مجردة فى شكل دوائر يحيط بها فروع من نبات الشعير المقدس لدى قدماء المصريين لأن إيزيس خبزت منه خبزاً وقدمته إلى أوزيريس ويحيط بالنبات وحدات مستديرة كأنها شمس وهو رمز للإله رع ثم صف آخر من الدوائر الأصغر التى تصل إلى حد التنقيط ويتكرر الشكل فى الوجه الآخر ولكن يتوسط الزخارف لفظ الجلالة «الله»، وفى وضع لفظ الله أو الوحدة الكتابية إيمان بقوة الكلمة وقدرتها على الحفظ من المكاره (٧).

أما الأسطوانة فقد زينت بطريقة التهشير على المعدن وقد أشار لين إلى هذا الشكل بعينه مع اختلاف بعض التفاصيل ويحمل هذا المقتنى رقم ٣٠٩ بالمتحف شكل (١٧) صورة (٩).



شكل (١٦)

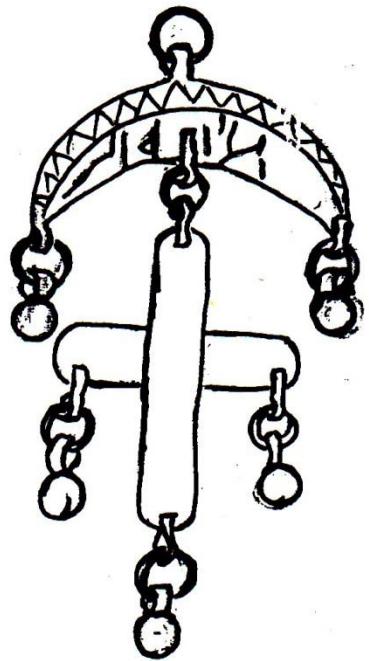


الله

٧٧

.....

شكل (١٧)



شكل (١٥)

حلى المعصم

واعتادت المرأة تزيين يديها بالحلى فزينت معصمها بأساور نظمته قديماً من الزهور والثمار، ثم أصبحت تشكل من المعادن الثمينة كالذهب والفضة، كذلك صنعت الحلى من العظم والعاج المنحوت والمزخرف بوحدات متوارثة أو مستلهمة من البيئة المحيطة.

كذلك فإن اليد هي رمز الارتباط بين الزوجين فغالباً ما تكون الشبكة إسورة وخاتماً من الذهب فى الطبقات المتوسطة ومن الماس فى الطبقات العليا ومن الفضة عند البدو ولكنهم أصبحوا حالياً يطلبون الذهب بدلاً من الفضة، وهناك أيضاً أنواع من الأساور والخواتم تستخدم فى أغراض عقائدية مثل أساور الزار وخواتم الزار التى من شأنها استرضاء الأسياد حتى لا يؤذون مرتديها، كذلك هناك أنواع من أساور النحاس تضعها المرأة حول المعصم طلباً للشفاء من الروماتيزم. وسنعرض بعضاً من حلى زينة اليد كالمعصم والأصابع فى أسيوط.

١ - غويشة دبابة

وهى غويشة من العظم من أسيوط تلبسها النساء فى المعصم لزينة اليد، وهى تتكون من وحدات هندسية كروية وأنصاف كروية والقطع المشككة يربط بينها أستك يمر بين الثقوب ليأخذ شكل اليد وفيها قام الصانع بتقطيع العظم على شكل أنصاف كرة تشبه فصوص البرتقال على اسطمية لأنها جميعاً مقاس موحد. وقام بثقب كل جزء من أعلى ومن أسفل كما هو مبين بالشكل. ويصل بينها حبيبات كروية من العظم أيضاً مثقوبة من مركزها وتم تجميع الفصوص بصفين من الأستك الناعم الرفيع ويبلغ طول الفص ٢,٩ سم وسمكة ٤ سم ويبلغ قطر الغويشة ٥ سم وصائغها محترف وتأتى تسمية الغويشة دبابة من شكل الفص حيث يشبه الدبابة.

ونلمس فى هذا التشكيل تلقائية وعفوية الحس الفنى حيث قام التشكيل العام على الكرويات وأنصاف الكرة والحبيبات الصغيرة؛ مما أعطى للشكل انسجاماً وتوافقاً فى التشكيل العام شكل (١٨) صورة (١٠).

٢ - غويشة جعلان

من أسيوط لزينة المعصم للنساء وتتكون من ثمانى قطع من الجعلان وهى وحدة حيوانية ، ويفصل بين كل وحدتين حبتان كرويتان بعضها به استطالة ولقد حدد الصانع تفاصيل الجعلان بالحفر على السطح بأقلام حفر خاصة بالعظم ولون

الأجزاء الفائرة باللون الأسود. ويبلغ طول الجعلان ٢,٢ سم وعرضه ١,٨ سم.

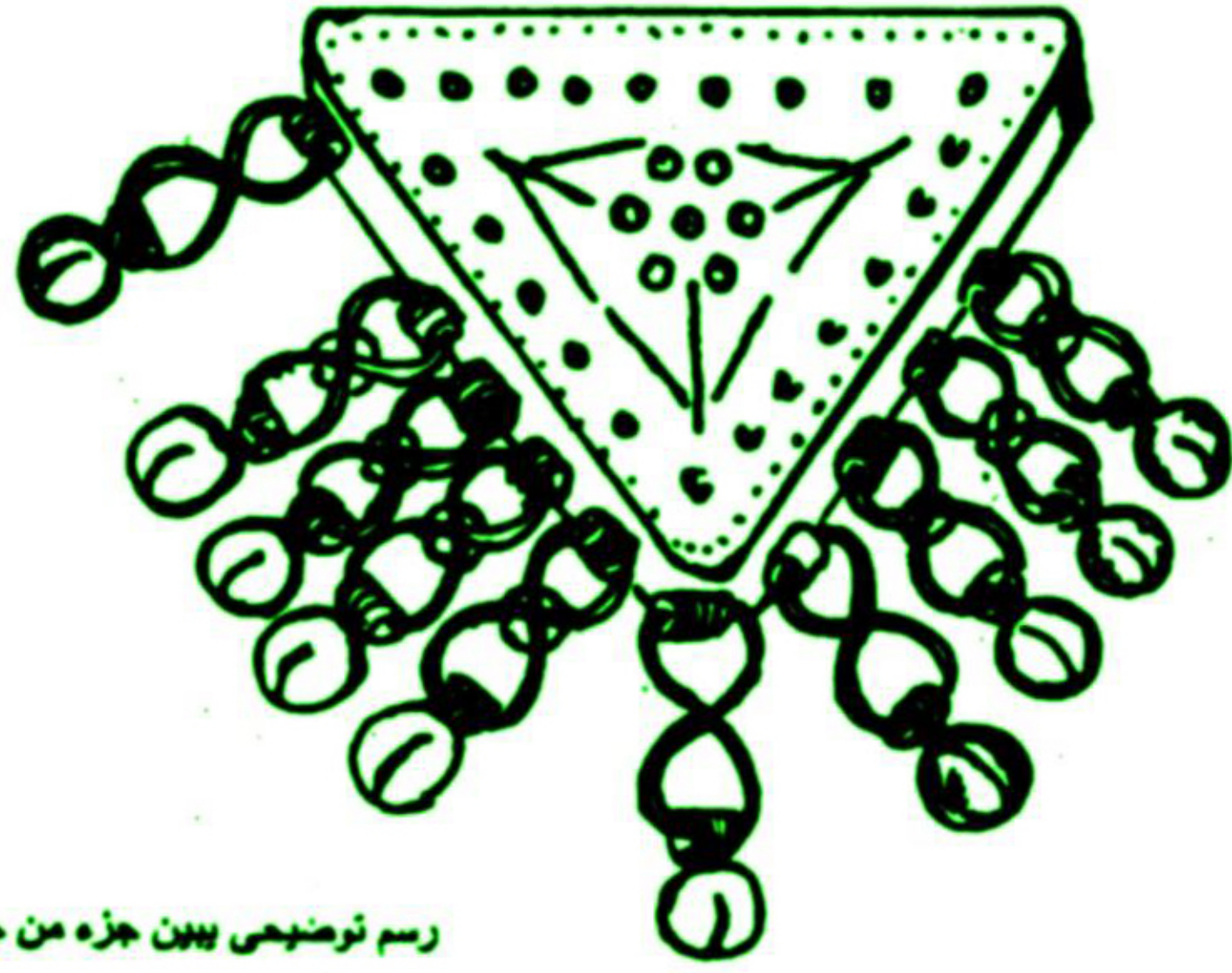
ووحدة الجعلان فى الجنوب على وجه الخصوص وحدة تتغلغل فى إنسان هذه البيئة، لأنه يعايشها على الجدران والأعمدة ولها بعدها الثقافى من العصور الفرعونية القديمة، إذ كان الجعلان يستخدم كوقاية من أنواع السحر والمرض لأن المرض كان يعتقد قديماً أنه بسبب الأرواح ضد جميع الأمور الخبيثة التى تلم بالإنسان فكانت هذه الوصفة: جعلان كبير يقطع رأسه وأجنحته ويغلى ويوضع فى الزيت ويخرج ثم يطبخ رأسه وأجنحته وتوضع فى دهن أفعى وتغلى ويسقى المريض من هذا المزيج. وما زالت تستخدم حالياً هذه الوصفة للشفاء من البواسير، فإنه يأخذ خنفساء سوداء ويقلها فى الزيت ثم ينزع أغلفة الأجنحة والرأس ويرطبها فى الزيت على نار خفيفة. فالوصفة هى بعينها فيما عدا أن الزيت العادى استبدل هنا بدهن الأفعى، (٨).

وفى بعض المواضع الأخرى، فأحضر له الخدم خنفساء كبيرة فصل رأسها وجناحيها ووضعها فى زيت مغلى ثم أضاف إليها دهناً دافئاً وماء ودعا الصبى لتناولها، (٩) ومن هنا نرى أنه كان حيواناً مقدساً لأنه يقهر الأمراض ويشفى المرضى خاصة. وأنه كان يعتقد أنه أيضاً صورة من صور الإله رع لأنه يعيش أساساً فى الأماكن الرطبة ويخرج مع ظهور الشمس (١٠) ورقمه بالمتحف ١٠٢١ صورة (١١) شكل (١٩).

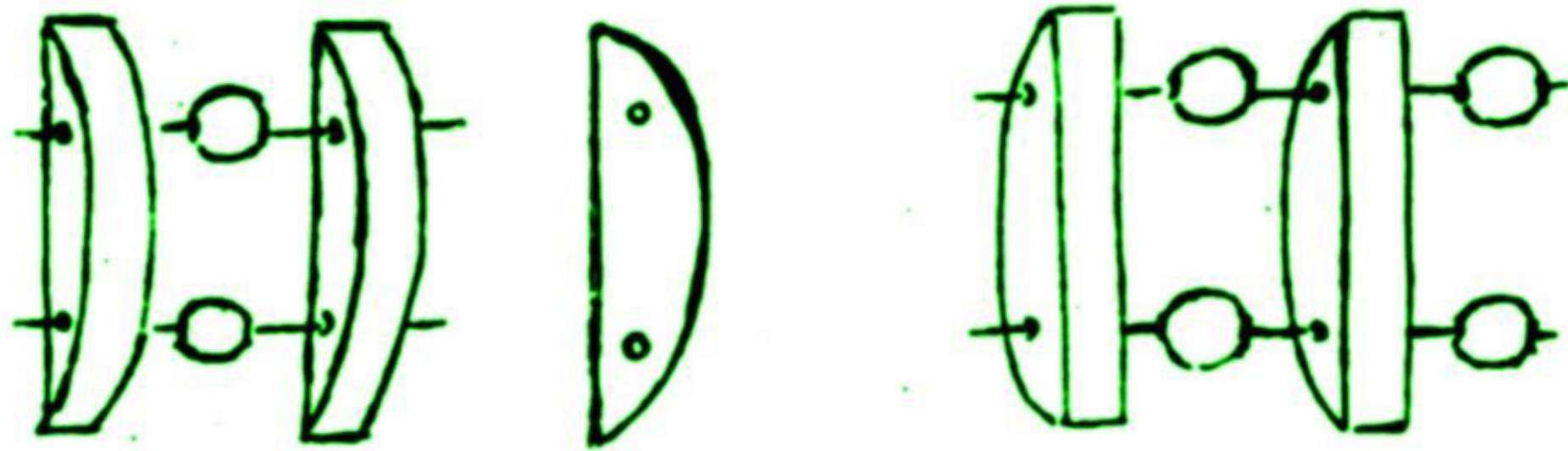
إسورة ذهب قشرة

تعد شبكة لعروس أسيوط وهى من النحاس المطلى بالذهب أو ذهب قشرة وهى لزينة المعصم بيضاوية الشكل يبلغ قطرها ٥,٣ سم، ٤,٣ سم وعرضها ١,٩ سم وبها وحدات هندسية على شكل معينات وخطوط ودوائر وكور. وهى عبارة عن صفين من الخطوط المضلعة ينصفها صف من المعينات المتتالية يفصل بينها دوائر وفى داخل كل معين بروز مستدير على شكل حبة كروية الشكل فى مركز المعين - وينصف الحلقة البيضاوية بالعرض قفلان من القلاووظ على كل جانب والقفل عبارة عن ٣ أنابيب صغيرة على شكل قلاووظ يجمعهم فى صف واحد عمود يتخللهم جميعاً ليقلل الأسورة.

وفى الجزء الأعلى للأسورة حلية بيضاوية الشكل تشبه اللوزة لها بروز مزين بالحفر فى شكل خطوط مائلة. وتعلوه وحدة نباتية على شكل زهرة هى قفل الأسورة.



رسم توضیحي یبین جزء من حجاب شیخ باط



شكل (١٨)



رسم توضیحي یبین مكونات غوشة من العظم على شكل جملان

شكل (١٩)

(٢١) صورة (١٢).

الخواتم

من حلى زينة اليد وهو يوضع فى أصابع اليد، وهناك أنواع من الخواتم تضعها النساء فى أصابع اليد منها للزينة فقط وأخرى ورائها معتقد خاص بالشفاء من الأمراض أو من الوقاية من الحسد.

ونستعرض نموذجاً لخاتم من أسبوط خاص بالزار يسمى خاتم سليمان وهو خاتم يتميز بالضخامة من حيث الشكل وهو عبارة عن حلقة سميكه من الفضة أسطوانية يعلوها بروز من نفس المعدن كأنه فص يحيط به دائرة مسننة وإطار من الأسلاك المبرومة الرفيعة. وسطح الفص أملس ومستو قطره الداخلى ١,٥ سم والخارجى ٢,٧ سم وقطر الفص ١,٦ سم والخواتم فيبدو أنها كانت تدخل فى جميع العصور ضمن الحلى المصرية، ويمكن إثبات استعمالها منذ أقدم العصور كما عثر عليها فى بعض مقابر الدولة الوسطى ومنذ الأسرة الثامنة عشر اختفت الحلقة البسيطة أو المزخرفة التى استعملت منذ العصور الأولى وحلت محلها الخواتم ذات الأختام بشكلها المعروف لدينا الآن وهو الشكل الذى يتألف من مربع أو ببيضاوى وتكون غالباً من المعدن ويتخذها العظماء من الذهب والفضة وينقش على مكان الختم منها اسم ولقب صاحبها أو شكل كتابات أو رسوم للتوفيق والغال الحسن، (١٣) كذلك اتخذ الرسول خاتماً؛ إذ إنه كان يتختم فى يمينه بخاتم فضة نقشه «محمد رسول الله» وربما تختم فى يساره، (١٤). والخاتم الذى نحن بصددده يقال إنه مختوم من أعلى أى مغلق على الجن لتحكم فيه. ويعتقد أنه القمقم الذى يغلق على الجن وعادة ما يغلق بخاتم حديد؛ لذا فالحديد له أثر فى الحفظ من الأرواح الشريرة لذا سمي بخاتم سليمان لقدرته على تسخير الجان والخاتم رقمه ٢٩٧ بالمتحف شكل (٢٢).

وحلى القدم

خلخال لزينة القدم من معدن الفضة. كان يعتبر من شبكة العروس حتى عدة سنين مضت. وهو على شكل ببيضاوى غير مكتمل وتتدلى منه عدد ١٢ جلجلة والجلال على شكل قطعة معدنية نصف كروية مصممة وقطر الخلخال من الداخل ٧,٢ سم، وله حافتان كرويتان مشطوفتان تشبهان تكسير الماس وله بروز قبل الحافة كأنه حلقة تحيط بمقدمة البروز لتحده. وقد عمد الصائغ إلى تطويع عمود أسطوانى من الفضة وثنيه على شكل ببيضاوى غير مكتمل بحيث يمكن إدخال رسغ القدم فيه بسهولة، وينتشر على جسم الخلخال ١٢ حلقة تحمل كل منها قطعة معدنية مصممة على شكل نصف

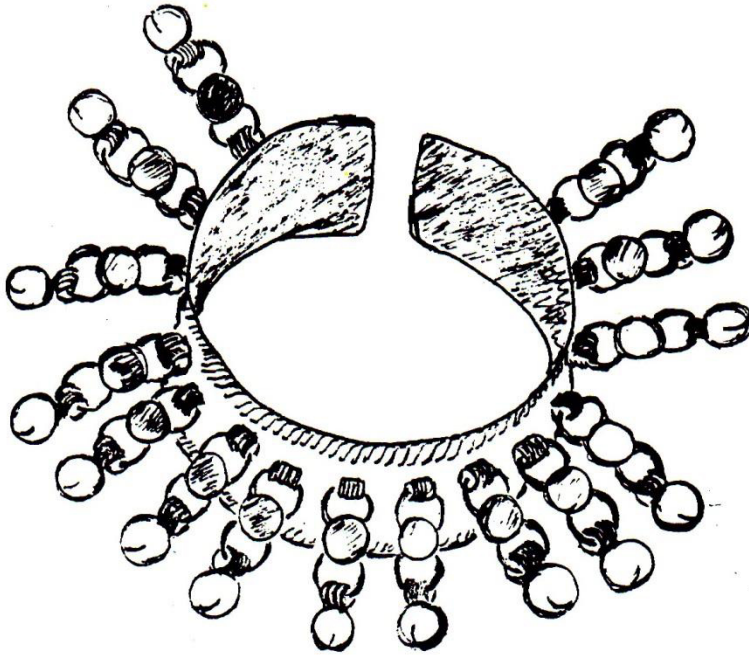
يلاحظ فى هذا النموذج تردد الوحدة البيضاوية فى الشكل العام وحلية الأسورة، كذلك تتفق هذه الوحدات مع المعينات المستعرضة التى تنصف الأسورة؛ فهى ناعمة مسحوبة عرضياً توحى بالشكل البيضاوى أيضاً. مما أعطى انسجاماً للشكل العام. كذلك هناك تنوع فى الشكل الدائرى فجعلها تارة مبسطة وأخرى بارزة؛ مما أثيرى الوحدة الدائرية بالشكل. كذلك أخذت الوحدة المعينة المسحوبة باستطالة وبداخلها الحبة البارزة شكل العين، مما كان له بعد اعتقادى خفى فى تصور الصانع فهذه العيون تحمل فى طياتها حرزا من العين الحاسدة، خاصة أنها من معدن الذهب الذى كان يعتقد فى قوته السحرية لأنه مستمد من أشعة الشمس الذهبية التى ترمز للإله رع وتحمل هذه القطعة رقم ٩٩٢ شكل (٢٠).

أسورة للزار شنتللو

أسورة تلبس فى معصم اليد للزار. وهى من الحلى التى تطلبها شقيقة الزار من المرأة المريضة (المنموسة) (١١) وهى عبارة عن أسورة فضية بيضاوية الشكل غير مكتملة حتى يمكن إدخال معصم اليد فيها من الجنب المفتوح. ينتشر على جدارها الخارجى ١٥ دلالية تنتهى بجلجلة وحواف محيطة بها عليها زخارف على حرف «ه» وفيها يقوم الصائغ - وهو يكون متخصصاً فى حلى الزار من أساور وخواتم وأحجبة فضية - بطرق شريط طويل من معدن الفضة ويثنى طرفيها للخارج على شكل مثلث منقوش بنفس زخارف الجدار.

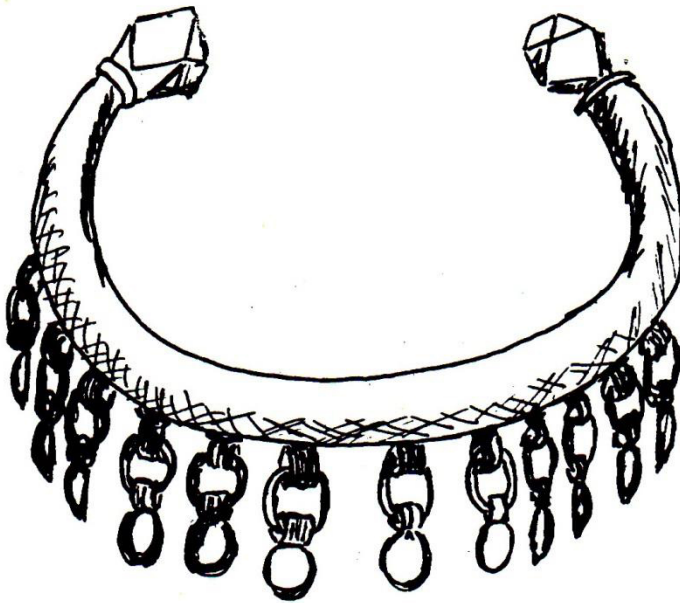
وثبت على طول جدارها باللحام مدار تشبه القلاووظ يتدلى منها حلقتان يصل بينهما قرص مستدير له نفس المحيط وينتهى بجلجلة عبارة عن نصفى كرة ملحومين. وللجلال فى المعتقد الشعبى بعد ثقافى مهم، إذ يعتقد أن صوت احتكاك الجلال من شأنه طرد الأرواح الشريرة. والجلال وحدة منتشرة فى أغلب الثقافات الشعبية بالنسبة للإنسان والحيوان.

وقد ورد فى كتاب على زين العابدين «وقد كان الجاهليون يعلقون الحلى والجلال على اللديغ يفعلون ذلك لاعتقادهم أنه يفيق بذلك فلا ينام ولو نام لسرى السم فى جسمه فمات» (١٢). ونجد الجلال موجودة بكثرة فى أحجبة بدو الشرقية؛ مما يؤكد ذلك البعد الثقافى عند العرب حيث تنحدر قبائل الصحراء الشرقية وسيناء من بطون قريش من الجزيرة العربية التى لاتزال يعيش بعضها هناك، كذلك نجدها بكثرة فى حلى نساء سيوة. ورقم هذا المقتنى ٣٠٧. شكل



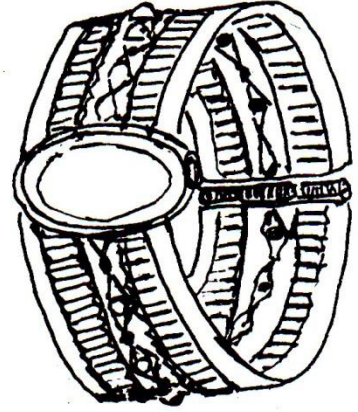
شكل شفتالو من حلى عروسة الزار

شكل (٢١)



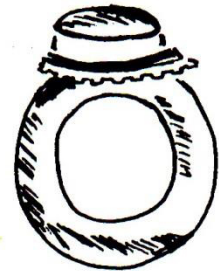
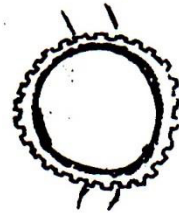
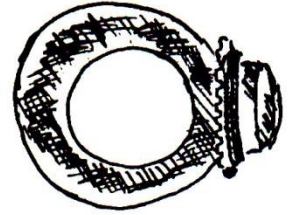
شكل (٢٣)

خلخال من الفضة به شخاليل



شكل (٢٠)

أسورة من الذهب.



شكل (٢٢)

رسوم توضيحية لخاتم سليمان.

كرة مبططة من الحافة الداخلية. والشكل يتميز بالرشاقة في نسبه والدلايات المصمتة أضافت رقة وأنوثة إلى الخلخال رغم ثقل وزنه. ويلاحظ تردد لوحدة الخلخال بالحلقتين الصغيرتين اللتين تحيطان بالبروز المشطوف، مما أحدث تكاملاً واتزاناً للشكل العام.

كما أن هذا الشطف في الطرفين أعطاه قيمة فنية عليا لأنها تشبه تكسير أو شطف الماس والأحجار الكريمة كذلك مما يحقق القيمة لتكامل الشكل مع الوظيفة؛ فهذا الشطف الناعم وظيفته المحافظة على القدم من التجريح وتسهيل إدخالها في الخلخال. والخلخال حلقة قديمة ذكرت في وصف حلى نساء الدولة المصرية القديمة، وكذلك الخلاخيل لتزين الرسغين،، رسغى الرجلين، كانت ذاتة الاستعمال لدى سيدات مصر القديمة كما هي في الوقت الحاضر لدى الفلاحات (١٥) كما أنها كانت مستخدمة في العصر الجاهلي والإسلامي، وقال عبدالله بن جبير: فأنا والله رأيت النساء يشتددن على الجبل قد بدت خلاخيلهن وسوقهن... وهذا في غزوة أحد لأن النساء كانت ترافق أزواجهن وقت الحرب لأنها كانت تستغرق شهوراً

وكذلك ليقمن برعاية جنود المسلمين (١٦) ويقول إدوارد لين: ويشير أشعيا إلى رنين الخلاخيل وقال الرب من أجل أن بنات صهيون يتشامخن ويمشين بمدودات الأعناق وغامزات بعيونهن وخاطرات في مشيهن ويخششن بأرجلهن (١٧) وهكذا نرى أن حلقة الخلخال حلقة متوارثة منذ أقدم العصور وهي متشابهة إلى حد كبير في مختلف الحضارات المتعاقبة على مصر وعلى الجنوب خاصة. ورقم النموذج ٣٢٦ بالمتحف شكل (٢٣) صورة (١٣)...

من خلال هذا العرض لحلى نساء الجنوب نلمس الثراء الفني الذي تتميز به هذه المنطقة من وحدات زخرفية استمدتها من الطبيعة والبيئة التي تحيط بها إذ توارثت رموزها عبر التاريخ الذي يملأ كيائها ويشكل تصوراتها فنرى بعضها كأنه موروث من السلف؛ وهذا إن دل على شيء إنما يدل على التواصل الثقافي في هذه المنطقة؛ ذلك التواصل الذي نلمسه في تجدد الوحدات الزخرفية والرموز على حلى نسائها. شكل (٢٣) صورة (١٣).

المراجع والمصادر:

- ١- دائرة المعارف الإسلامية، المجلد الثالث، كتاب الشعب، القاهرة.
- ٢- على زين العابدين: المصاغ الشعبي في مصر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.
- ٣- البستاني، دائرة المعارف، المجلد الثامن، مطبعة المعارف، بيروت ١٨٨٤.
- ٤- أنطون زكري: الأدب والدين عند قدماء المصريين، مكتبها بمصر ١٩٢٣.
- ٥- محمد جبريل: اعترافات سيد القرية، روايات الهلال عدد ٥٤٦، ٩٤/٦.
- ٦- إبراهيم حلمي: كسوة الكعبة المشرفة، مؤسسة أخبار اليوم، عدد ٣٢٠.
- ٧- ولیم إدوارد لين: المصريون المحدثون، ترجمة عدلى ظاهر نور.
- ٨- مصر والحياة المصرية القديمة، ادولف أرمان، ترجمة د. عبدالمنعم أبو بكر. أ. بكلية الآثار جامعة فاروق، محرم كمال أمين المتحف المصري.
- ٩- مناه الرشيدي، كلية آداب فنا، قسم آثار.
- ١٠- يسرية مصطفى، رئيس قسم الموسيقى، مركز دراسات الفنون الشعبية.
- ١١- تاريخ الإسلام، الجزء الأول، العدد الرابع والخامس.
- ١٢- متحف مركز دراسات الفنون الشعبية.

الهوامش :

- ١- على زين العابدين: المصاغ الشعبى فى مصر، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٧٤، ص ٢٠٠.
- ٢- البستاني: دائرة المعارف، المجلد الثامن، مطبعة المعارف، بيروت، ١٨٨٤، ص ٣١٧.
- ٣- أنطون نكرى : الأدب والدين عند قدماء المصريين، مكتبة مصر، ١٩٢٣، ص ١٣١.
- ٤- ارجع إلى زين العابدين: المصاغ الشعبى فى مصر، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٤، ص ٢٣٤.
- ٥- محمد جبريل: اعترافات سيد القرية، روايات الهلال، عدد ٥٤٦، ٩٤/٦.
- ٦- إبراهيم حلمى : كسوة الكعبة المشرفة ، مؤسسة أخبار اليوم، عدد ٣٢٠.
- ٧- وليم إدوارد لين: المصريون المحدثون، ترجمة عدلى طاهر نور.
- ٨- مصر والحياة المصرية القديمة: ادولف إرمان، هرمان رانكل - ترجمة د. عبدالمنعم أبو بكر أ. بكلية الآداب جامعة فاروق، محرم كمال أمين المتحف المصرى، ص ٣٩٧.
- ٩- محمد جبريل: اعترافات سيد القرية، روايات الهلال، ١٩٩٤، عدد ٥٤٦.
- ١٠- سناء الرشيدى، كلية آداب فنا، قسم آثار، ص ٤٧ .
- ١١- يسرية مصطفى ، رئيس قسم الموسيقى، مركز دراسات الفنون الشعبية.
- ١٢- على زين العابدين: المصاغ الشعبى، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٤، ص ٣٤.
- ١٣- مصر والحياة المصرية فى العصور القديمة: ادولف إرمان - هرمان واكل ترجمة ومراجعة: الدكتور عبدالمنعم أبو بكر، محرم كمال، ص ٢٣٨، د. ت.
- ١٤- تاريخ الإسلام، الجزء الأول، العدد الرابع، ص ٢٠٤.
- ١٥- مصر والحياة المصرية فى العصور القديمة: ادولف إرمان - هرمان رانكل، ترجمة د. عبدالمنعم أبو بكر ومحرم كمال، د. ت، ص ٢٣٧.
- ١٦- تاريخ الإسلام، الجزء الأول، العدد الخامس، ص ٣١٦.
- ١٧- وليم إدوارد لين - المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم، ترجمة عدلى طاهر نور، ١٩٧٥، ص ٤٨٥.



التاريخ الشفاهي لقرى باريس والقصر بالصحراء الغربية

د. شوقي عبد القوى حبيب

يعدُّ التاريخ الشفاهي مصدراً من المصادر المهمة التي يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار؛ فهي توضح وضع المجتمع ، وكيف يرى أصحاب ذلك المجتمع أنفسهم ، والصورة التي يرسمونها لأنفسهم أو يضعون أنفسهم داخل إطارها.

فلم تعد التحوليات والمدونات التاريخية والوثائق والآثار هي المصادر المحترمة الوحيدة في عيون المؤرخين إنما صارت القراءة الشعبية للتاريخ؛ أي رؤية الشعوب لتاريخها وتفسيرها له من أهم مصادر المؤرخين. فليس من المعقول أن ندعى بأننا نفهم مجتمعاً ما، دون أن نعرف كيف يرى أبناء هذا المجتمع أنفسهم في مرآة الزمان وما تفسرهم لأحداث تاريخهم^(١).

ويؤيد يان فانسينا هذا الرأي ؛ حيث يرى أن المفهوم القديم قد تغير من النظر إلى التاريخ على أنه حوليات وأنه تاريخ أصحاب السلطان، وأصبح هناك التاريخ الاجتماعي، واتجه البحث التاريخي إلى محاولة إيجاد فلسفة عامة تحكم التطور التاريخي للإنسان، ومن ثم أصبح لا غنى للمؤرخ الحديث عن نتائج العلوم الإنسانية الأخرى. وعلى ذلك أصبح الفولكلور من أهم الوثائق التي يعتمد عليها المؤرخ الحديث في دراسته للمجتمعات الإنسانية^(٢).

والصورة التي يرسمونها لأنفسهم أو يضعون أنفسهم داخل إطارها.

ونستطيع القول بأن التاريخ الشفاهي يسد كثيراً من الثغرات التاريخية التي سكنت عنها المصادر، كما أنه يعطينا تاريخاً للجماعات أو القرى التي لم تتناولها المصادر التاريخية أساساً، أو أن ماورد بشأنها كان طفيفاً.

فالتاريخ الشفاهي لمجتمع ما يحمل في أعطافه مادة فولكلورية خصبة، كما أنه في أحيان كثيرة يفسر ويحل كثيراً من الظواهر، بل ويرجع كثيراً منها إلى أصولها. فالتاريخ الشفاهي هو نبض الشعب وعينه المتيقظة على حركته. ويوضح لنا ذلك التاريخ وضع الجماعة من الجماعات الأخرى. وكيف يرى أصحاب تلك الجماعة أنفسهم

ويدهى أن التاريخ الشفاهى لا يعنى بالترتيب الزمنى، للأحداث أو تسلسلها، فرواة التاريخ الشفاهى لم يحفلوا بالتحديد الزمنى، فهذا التاريخ يحكى عن أخبار جرى رأى الناس أنها مهمة دونما اهتمام بمتى حدث ذلك.

ورغم ما فى الرواية الشفاهية من تضارب فى التواريخ والأحداث والأشخاص تبقى محملة بإحساس الراوى وتفاعله مع هذا التاريخ، ليس الراوى فحسب ولكن أيضاً الجماعة التى يمثلها أو يتناولها الراوى. ويلاحظ أن تفاعل الجماعة مع تاريخها الشفاهى أقوى أثراً، وأنها - أى الجماعة - أكثر تصديقاً له وتجاوباً معه عن التاريخ المكتوب، إن كان لتلك الجماعة تاريخ مكتوب. وتجدر الإشارة إلى أن تضارب التواريخ والأحداث لا ينبغى أن يقلل من قيمة الرواية التاريخية، ويستطيع الباحث أن يلتقط حدثاً أو أحداثاً يذكرها الراوى ويعين تاريخها من خلال مقابلتها مع التاريخ المكتوب، وبهذا يستطيع أن يحدد الوقائع التى يذكرها الراوى زمنياً إلى حد كبير.

كما يمكن القول بصورة أخرى إن التاريخ الشفاهى لمنطقة من المناطق يعتبر مدخلاً مهماً لدراسة أو لمعرفة رؤية أهل المنطقة لتاريخهم وتصوراتهم عن آبائهم وأجدادهم. ويعطينا أيضاً صورة واضحة عن العلاقات بين العائلات والأسر ومدى تطور هذه العلاقات وأوقات العدا، وأوقات الصلح، وكيف كان يتم ذلك كله. فهذه هى حركة التاريخ بالنسبة لتلك المجتمعات.

والتاريخ الشفاهى لمجتمع ما يتسم فى أحداث كثيرة منه بالصحة وفى أحداث أخرى بالخيال، ولكن السمة الغالبة عليه هى عدم تذكر الراوى لتواريخ الأحداث. فتتضارب عنده هذه التواريخ. وربما يذكر حدثاً قريباً على أنه حدث من مئات السنين، وربما يعمد الراوى إلى ذلك عن قصد؛ لإعطاء ما يرويه أصالة وقيمة.

ويلاحظ على راوى التاريخ الشفاهى، أحياناً، ولعه برواية أو حكاية بطولات أجداده وكيفية وصولهم إلى المنطقة ودفاعهم عن قريتهم إذا كان هناك اعتداء خارجى عليها، وذكره لتفاصيل كثيرة تبين تلك البطولة واهتمامه بسرد تلك البطولات (التاريخ السياسى للقرية) اهتماماً يفوق سرده للأحداث الأخرى. ورغم الاهتمام بالتاريخ السياسى للقرية إلا أن هذا التاريخ السياسى يوضح، ويفسر فى أحيان كثيرة جوانب مختلفة من السلوك الاجتماعى والعادات والمعتقدات.

لذلك يعتبر التاريخ الشفاهى وعاءاً للمادة الفولكلورية؛ لأنه يحمل نبض الشعب وآماله وعاداته ومعتقداته، بل إنه يفسر لنا فى أحيان كثيرة سبب وجود ظاهرة أو عادة فى منطقة وعدم وجودها فى منطقة مجاورة. لا يقلل من جديته كما سبق القول اختلاطه بخيال الراوى .

فتلك المادة مع إخضاعها للبحث والنقد التاريخى، ووضعها فى سياق بيئتها الاجتماعية والتاريخية والجغرافية، يمكن أن تسد بعض الفراغ التاريخى، وتفسر بعض الظواهر الاجتماعية التى سكنت عنها المصادر، أو بمعنى آخر تكسو العظام لحمًا، فهى التى تعطينا صورة حية للماضى أو تجعل الماضى حياً ينبض أمامنا.

ويبقى دور المؤرخ، وهو دور مهم؛ حيث يجب أن يكون عادلاً ومتسمًا بالحياد تجاه ما يروى له، فلا تتحكم عواطفه أو مشاعره فى إبراز ما يتفق مع هواه، ومع هذا لا يكون ذلك مانعاً له من التدقيق والتحصيل وتحليل تلك المرويات.

ويجب ألا يغيب عن البال أن عملية قص أو حكي التاريخ تمثل إعادة الحياة لأفكار ومشاعر وتراث السامعين. فالتاريخ الشفاهى له نبض ودفء، وليس ببعيد عنا حلقات المتسامرين حول رواة السير وتلاعب الرواة بمشاعرهم، رغم أنها أحداث مضى عليها مئات السنين وسمعت عشرات المرات، فضلاً عن أن أغلب هذه الأحداث من خيال الراوى وإبداعاته. ولكن لها سحرًا يبقى فى القلوب ويلعب بالعقول.

ويلاحظ أن عملية التأريخ عموماً بعد أن كانت تميل سابقاً ناحية التاريخ السياسى إلا أنها فى العقود الأخيرة اكتسبت أبعاداً جديدة واتجاهات متباينة^(٣). وفى المقابل نجد أن المرويات الشفاهية الخاصة بتاريخ المنطقة أو القبيلة أو العائلة تميل دائماً ناحية التأريخ الحراكى بمعنييه الاجتماعى والمكانى بالإضافة إلى الصراعات ومرويات المصاهرة والنسب.

وجدير بالملاحظة أن رواة التاريخ الشفاهى والمؤرخين - خاصة فى فترة سابقة - أغفلوا دور الإنسان ومشاعره ومعتقداته، غير مدركين أن هذا الإنسان بما يحمله من أفكار وتقاليد وقيم هو العنصر الفاعل فى حركة المجتمع، واهتم كلاهما - وخاصة الشفاهى - بدور الملوك ورؤساء القبائل والأبطال.

ويجب أن نشير إلى أن هناك طبقة راسخة من العادات والأفكار، ونسفاً ثابتاً من القيم - تتحكم وتوجه المسار التاريخى للأحداث، وإن كانت هذه الطبقة غير مرئية، ولكن على

المؤرخ إدراكها بعيداً عن الإدراكات العقلانية. وبالإضافة إلى ذلك فعلى المؤرخ أن يكون واعياً ومدرّكاً للمضمون بحيث لا يقع في شباك الشكل أو حبال التعبير.

وقبل أن نعيش تاريخ كل من قرنتى باريس والقصر مع رواة هذا التاريخ نعرض للبذة عن كل قرية تبين عدد أهلها واقتصاديات القرية وموقعها الجغرافى . إلخ.

تقع باريس فى الصحراء الغربية، وهى إحدى الواحات القديمة فى الخارجة وتبعد عن مدينة الخارجة حوالى تسعين كيلومتراً إلى الجنوب، وتبعد عن حدود السودان بحوالى ثلاثمائة وخمسين كيلومتراً، وهى على خط عرض واحد تقريباً مع مدينة إدفو بمحافظة أسوان.

والزراعة فى باريس تعتمد على عيون الماء، وتعتبر الزراعة النشاط الاقتصادى الرئيسى للسكان الذى يبلغ عددهم حوالى خمسة آلاف نسمة، وتبلغ المساحة المنزرعة حوالى ألف وستمائة فدان تقريباً، وأهم المحصولات الزراعية البلح والزيتون والبرسيم والقمح. ويتبع باريس بعض القرى والعزب الصغيرة كالمكس القبلى والمكس البحرى ودوش، وجدير بالذكر أن طريق درب الأربعين القادم من السودان إلى مصر عبر الصحراء الغربية يمر بهذه الواحة.

أما القصر فهى إحدى واحات الداخلة بالصحراء الغربية وتقع تقريباً على خط يقع جنوب الأقصر بحوالى عشرين كيلومتراً. وتعتمد الزراعة على عيون الماء؛ حيث يزرع حوالى ألف وثمانمائة فدان، والزراعة ليست النشاط الاقتصادى الوحيد، وإن كانت أهم الأنشطة. فهناك أنشطة أخرى كالتجارة وبعض الحرف كصناعة الفخار والخوص والحدادة والنجارة.

ويبلغ عدد سكان القصر حوالى خمسة آلاف نسمة تقريباً ويتبع القصر بعض العزب أيضاً مثل بريابة والجيزة وغيرهما. ويربط القصر بواحة جغبوب بليبيا طريق أو درب غير ممهد يمر عبر الفرافرة. وكانت القصر أولى القرى التى استقبلت القبائل الإسلامية بالواحات عام ٥٠ هجرية، وقد ازدهرت فى العصر الأيوبي وكانت العاصمة للواحات^(٤).

ولندع الآن راوية باريس الحاج عبد المنعم أحمد عبدالرحمن يقص علينا قصتها: «سميت باريس بهذا الاسم لأنه كان هناك قائد فارسى اسمه بيرس جاء ليفتح البلاد، وقد سميت الخارجة بهذا الاسم لأنها خرجت عليه، وسميت الداخلة بهذا الاسم لأنها دخلت فى دينه، وبعد ذلك جاء إلى هنا حيث مات فأطلق اسمه على المنطقة وحرفت فيما بعد إلى باريس، وكانت قرية صغيرة حيث كان بها أربعة بيوت فقط.

وكان يقد إلى تلك المنطقة فى أول العام، وفى منتصف العام فى مواعيد محددة معروفة: - الجماعة الشرقيون^(٥)، وبضاعتهم تشتمل على العدس والفول والجرار، فخار وزيار وغير ذلك. والجماعة السودانيون^(٦) وبضاعتهم تشتمل على العبيد والجمال والطواجن والسهام. والجماعة الغربيون^(٧)، وبضاعتهم الخيل والجمال، ويمكث الجميع بجوار عين ماء تسمى عين تجارا وكانوا يمكثون فيها ولذلك سميت المكث^(٨) حيث يتاجر الجميع.

وقد جاء مع الشرقيين - وهذه الحكاية حكها لى ستى أم أبويا - واحد اسمه سرحان وقرر سرحان هذا عدم العودة، وكان رجلاً قوياً وفارساً وأقام فى المكس حيث أنجب ولدين، عيسى ومنصور، ولا أعرف إذا كان قد تزوج من هنا أم أحضر امرأته معه. وكبر الولدان واشتغلا بالتجارة وكثر مالهما.

وكانت توجد عائلة الحصينية التى جاءت عقب (بعد) الرومان وأقامت فى باريس أيضاً وكان عددهم حوالى ثلاثين نفراً وكان لديهم جامع يصلون فيه.

وجاء من الشرق أيضاً رجل اسمه على، وكان يعرف القراءة والكتابة ففتح لأولاد الحصينية كتاباً ليعلم أبناءهم. وإلى الآن توجد فى البلد عائلة كبيرة هى عائلة الخطابية، حيث اكتسب جدهم على لقب الخطيب لقيامه بالخطبة فى الجامع. وأصبح هذا اسم العائلة. وفى مقابل تعليمهم وخطبته فى الجامع وصلاته فى الجنازة أعطى الحصينية لعلى حصة فى عين ماء. وكان على هذا رجلاً ذا حيلة فكان يتعامل مع الحصينية كأنه عبد لهم ويلبى كل طلباتهم وذلك حتى يستطيع أن يعيش بينهم؛ حيث كان بمفرده فليست له عائلة يرتكز عليها.

ومع بداية الصيف كان الحصينية فى باريس يقيمون أفراحهم حيث يشترك الجميع بالغناء والرقص رجالاً ونساءً. وكان يحضر تلك الأفراح من المكس - وهى ليست بعيدة^(٩) عن باريس - عيسى ومنصور أبناء سرحان راكبين خيولهم لابسين المجرجر، ويعمل من الحرير السبلى. وتفصيلاً المجرجر أنه يكون قصيراً من الأمام أى فوق القدم بشبرين ومن الخلف يكون طويلاً ويجر على الأرض بطول حوالى ثلاثة أذرع، وأكمام المجرجر تكون واسعة جداً حوالى ذراع ونصف.

وعندما يحضر عيسى ومنصور مرتدين هذا الزي يبدوان كالأمراء فى الوقت الذى يبدو فيه الآخرون أصحاب الفرح

بملاسمهم العادية كالفلاحين، فيكونان محط أنظار البننة (الفتيات) والحريم. وأدى هذا إلى إثارة الأهل (آباء البنات والولد أخو البنات) فطلبوا من عيسى ومنصور أن يحضرا متأدبين ولا يعاكسا الفتيات وإلا فلا يأتيان.

ورغم هذا التحذير إلا أن الأخوين لم يرتدعا واستمرا في الحضور ومعاكسة الفتيات، فتشاور الرجال، وقرروا قطع أكمام الجرجارين الخاصين بعيسى ومنصور وكذلك ذيلهما عند حضورهما. لأن هذا يعتبر أكبر عيب، وعيب يصل إلى حد الذل عند العرب، وهم أساساً من العرب، وهذا سيؤدى إلى عدم حضورهما إلى البلد مرة أخرى.

ودبر الحصاينة الأمر على أن يحصروهما فى زقاق ضيق ويقوموا بتنفيذ ما تم الاتفاق عليه. وفعلاً عندما حضرا فى اليوم التالى نفذوا ما اتفقوا عليه وقطعوا الأكمام وذيل الجرجارين وعمة كل منهما وتركوهما.

عاد الأخوان إلى المكس ولم يخبرا أباهما سرحان بما حدث. وفى الصباح نادى عليهما فلم يرد أحد فذهب إليهما فوجدهما يبكيان وأخبرا أباهما بما حدث فثار وسب الحصاينة. وأخذ يفكر ويدبر الأمر للانتقام من الحصاينة ولأن عددهم كبير فلا بد من التدبير.

واستقر رأى على أن ينفذ الانتقام يوم الجمعة فى وقت الصلاة حيث يذهب الأب سرحان ومعه ولداه عيسى ومنصور، وكان للجامع بابان فطلب الأب أن يقف كل ابن على باب ومعه سيفه ويدخل هو إلى الجامع ويضربهم بسيفه ومن يحاول الفرار والخروج من أحد الأبواب يقتله الابن الواقف على الباب. وتمت الخطة بنجاح وقتلوا ثلاثين رجلاً من الحصاينة، وتركوا الخطيب، وهو على الذى سبق ذكره، لأنه لم يكن بينهم وبينه عداوة.

لم ينج من الحصاينة سوى ثلاثة رجال صالح ومزارع وآخر لم يحضروا الصلاة لأنهم كانوا يروون أراضيهم - عندهم المية - فى بشنودة وعين جديدة.

وظهر على الخطيبى فى ذلك الوقت وادعى أنه سيقوم بتربية اليتامى مقابل أن يقتسم ملك الحصاينة. وأوهم الأرامل كلاً على حدة بأنه سيتزوجها كما قيل وكتب العقود بقسمة العيون ووقعت الأرامل على العقود. ولم يوقع رجل على أى عقد حيث لم يعد هناك رجال. وهكذا دخل عليهم بالحيلة فكما سبق - وقلت لك أنه رجل حيلى - وبهذه الطريقة امتلك نصف ملك الحصاينة.

ووصل إلى البلد فى ذلك الوقت عيلة أبو غنام قيل إنهم من الغنايم^(١٠)، عيلة أبو غنام وهم الغنايمة، وجاءت عيلة ناس أبو أحمد وهم الخلايفة ويرجع نسبها إلى عيسى. وكذلك المقابيل وكانت توجد عائلة على فى البلد وهم أساس البلد، وقد ذابت هذه العائلة فى العائلات الأخرى ولم يعد لها أصل أو ذكر.

أنجب منصور أربعة رجال تزوجوا من بنات الحصاينة وورثوا ملك الحصاينة، وكونوا أربع عائلات هم العواصى، والمناصرة، ومهدى، والشرافوة.

ولم يتزوج أحد من أولاد عيسى من الحصاينة كانت مساكن أولاد عيسى على عين الدار وأولاد منصور على عين الخشى.

أما عائلة الشراجة فقد جاءت من المغرب من منطقة اسمها الجبل الأخضر. وكان يوجد فى نفس الوقت رجل من المطاعنة^(١١) يشتغل بالتجارة وعنده بنات تزوج بواحدة منهن جد الشراجة وأنجب داود وهمام الذى تزوج إحدى بنات الحصاينة أو الحصنية.

وأيضاً وصل إلى البلد من مكة رجل يسمى عبد الفتاح الفتيحي وسمى الفتيحي لأنه هو الذى أشار بفتح الكتاب بعد أن أغلقه على الخطيبى بعد استيلائه على أملاك الحصينية.

هذه الأحداث حدثت منذ فترة طويلة على حد قول الراوى. ويبين لنا العرض السابق صورة أو خريطة لعائلات القرية ومن أين جاءوا، ويلاحظ على هذا السرد أن الوافد أصبح المالك والغريب هو الحاكم وأن أهل البلد أنفسهم لم يعد لهم ذكر، فذابوا فى العائلات الوافدة أو قتلوا. ويلاحظ أن الوافدين إلى باريس جاءوا من جميع الجهات فهى محط ومقام للجميع.

وقد حدثت معركة بين أولاد منصور وأولاد عيسى حيث حاول أحد أولاد منصور وكان شاباً مفترياً (شاييف نفسه) لا يأكل إلا لحم البقر العشار وجمار النخيل - اغتصاب فتاة من أولاد عيسى اسمها البيضاء، وكانت جميلة وصدته أكثر من مرة ولكنه لم يرتدع وكانت تقول له: كل حامضك وارجع والرايب ما فيه مطمع،^(١٢).

ولما لم يرتدع أخبرت البيضاء أهلها فقالوا لها وافقيه واجعليه يأتى غداً. فلما حضر أطبق عليه أهل البيضاء وكانوا حوالى أربعة رجال ولكن ابن منصور استطاع الفرار لقوته فضربوه بالفرار^(١٣) فأصاب رأسه ومات.

وعرف والده بمقتل ابنه فقال (كلب ان دار مالهموش تار)^(١٤). مقرأً بخطأ ابنه ولكن إخوة القتل عقدوا العزم على الثأر لأخيهم وقتلوا أربعة رجال من أولاد عيسى. وثأر أولاد عيسى من أولاد منصور وقتلوا منهم أحد عشر رجلاً في أحد الحقول.

فماذا يفعل أولاد منصور؟ قالوا ناخذ منصب العمدة ومنصب المشايخ مقابل قتلنا. وكان هناك رجل اسمه عبد الله أبو سلطان. وكان من عيلة ناس سلطان وكانوا من العرب الشرقيين أى الذين أتوا من الشرق.

وكان عبد الله يجيد القراءة والكتابة وأيضاً صاحب طريقة وبالمناسبة أولاد أبو سلطان ناس محظوظون. فبعد وصول عبدالله أبو سلطان بيومين أو ثلاثة جاء مندوب من الحكومة التركية لتعيين شيخ مشايخ البلد ويشترط طبعاً معرفة القراءة والكتابة. ونجح أبو سلطان وعين شيخ مشايخ على البلد. وكانت وظيفته حل مشاكل الناس والتحقيق فى شكاواهم وحل منازعاتهم. وهذا الكلام حدث من حوالى ثلاثمائة سنة^(١٥).

وقد جاء إلى البلد وقت المعركة بين أولاد منصور وأولاد عيسى رجل من البدارى بأسىوط اسمه العقيلي وقد أنجب ثلاثة أبناء أو أربعة وسأله أهل البلد انت شرقى ولا غربى؟ فقال أنا رجل غريب وليس لى دخل بأحد.

فماذا فعل أولاد منصور؟ انتهزوا فرصة زواج إحدى بناتهم عند جيرانهم الغربيين فعزمهم نسيبهم وقال لهم إنه ليس له صلة بما حدث. أنا مالى. وعزم جماعة من شرق ومن بينهم العقيلي وهذا أعطى أماناً للجماعة. ولما وصلوا إلى منزل العروس قالت لهم إنهم سيقتلونكم. فردوا عليها من يستطيع قتلنا. وأغلقوا عليهم الأبواب.

وشعر العقيلي بما هو مدبر فبدأ ينخر بقطعة خشب فى حائط الحجرة حتى استطاع إحداث فتحة خرج منها هارباً. ولم يرض الباقون بالفرار وقتلوا فى موضعهم وكان من بينهم عبدالله أبو سلطان وأخذ أولاد منصور الجثث ودفنوها فى غرد وهو اسمه الآن غرد أبو سلطان، وهبت الريح فى ثانى يوم فغطت الجثث تماماً. ولم يعرف أحد مكانهم أو أين هم فلا توجد جثث أو أى شئ يدل عليهم.

وبعد مدة تعفنت ، وشمّت الكلاب رائحتها فنبشت عليها، وهنا عرف أهلهم أنهم قتلوا. وكان كبير أولاد أبو منصور اسمه أبو عشرين وكان جباراً وكان يشجع أهله على العدوان، ويقول لهم الرجل منا بأحد عشر رجلاً. وكان أحد أولاد عيسى

الشرقيين متزوجاً من بنت أبو عشرين وكانت تعاير زوجها بأن أهلها قتلوا من أهله أحد عشر رجلاً مقابل رجل واحد والزوج يسمع ويسكت.

ولخوف أبو عشرين على نفسه بنى دوراً ثانياً يسمى الغرفة وجلس فيها ومعه بندقيته كاشفاً كل من يأتى إليه حيث يطلب منه التسليم قبل الدخول عليه ومن يمتنع يضربه بالرصاص.

وصمم الشرقيون من أولاد عيسى على قتل زعيم أولاد منصور الغربيين (أبو عشرين) ولكن كيف السبيل إليه؟ وهو كاشف كل قادم إليه متحصن فى مكانه المرتفع. فدبروا وقرروا أن يذهبوا بعيداً عن دوش^(١٦) وبعد ذلك يمضون على عين منصور وبعد ذلك على عين النخلة متجهين جنوباً ويأتون إليه من الجنوب فيراهم فيرفعون الرايات التى هى عمائمهم دليل التسليم، ويدعون فقد ناقة وأنهم لا يقصدون شراً.

وفعلاً تم التنفيذ وكان معهم زوج بنته فاطمأن لهم ودعاهم للدخول وأحضر لهم بعض الطعام فأكلوا. وانتهاز أحدهم فرصة شراب أبو عشرين من السبيل^(١٧) وضربه بالخنجر حتى أودى به وقطعه إرباً إرباً. وأحضروا ثلاثة حمير فاردة^(١٨) ووضعوا الجثة فى الطنون^(١٩) التى وضعت على الحمير. وأخذ زوج بنت القتل حماره وذهب إلى امرأته - بنت القتل - وقال لها اطبخى لنا من هذه اللحمه حيث إننى جوعان وتركها. فأخذت تعد العدة للطهى وبينما تجهز اللحم سقط خاتم من بين قطع اللحم فنظرته فعرفته فهو خاتم أبيها، فأدركت أن أباه قد قتل. فترك البيت فوراً واتجهت إلى بيوت عائلتها وأخبرتهم بموت أبيها.

وبموت أبو عشرين سيطر أولاد عيسى على الموقف ومنعوا الآخرين من الخروج من بيوتهم وأذلّوهم فلا نار ولا دخان أو ضحك ولا يخرجون من بيوتهم وهكذا ضاق الحال بأولاد منصور.

أخذ أولاد منصور يفكرون فيما يستطيعون فعله واستقر رأيهم على إحضار بعض الأفراد من وادى النيل لكى ينتقموا لهم ويقتلوهم ويخلصوهم من سيطرة الشرقيين ولذلك قرر أربعة من الرجال السفر إلى وادى النيل لإحضار من سيتولون الانتقام لهم.

وعند الخارجة تقابل هؤلاء مع المكاشف (الكاشف) وهو رجل عينته الحكومة لحفظ الأمن عندما عرفت بما حدث فى المنطقة، ولا نعرف جنسيته. إذا كان تركياً أم إنجليزياً. وكان

يركب كارتة ومعه عبد وأربعة مدافع ونخيرة فأخذوا يشكون له مما يفعله أولاد عيسى، فتعاطف معهم وقال لهم سأقضى عليهم. وذهب معهم وأدخلوه بيت أبو كرار وعند عين الخشي، ولم يخبروا أحداً بذلك.

واتفقوا مع المكاشف على أن ينتظروا إلى يوم الجمعة وأثناء الصلاة يضربونهم بالمدفع فيقتلونهم جميعاً وقاموا ببناء قبة عالية ولها سور وبها فتحة لفوهة المدفع. وفعلاً أطلق المدفع أثناء الصلاة ولكن لم يمت إلا بنت صغيرة وسيدة، وخرج الجميع سالمين. ولكنهم مندهشون لأنهم لم يسموا ذلك الصوت من قبل. وقد عرفوا ما حدث.

واختبأ المكاشف في سقيفة سرحان والعبد معه وهو الذي يحميه، وكان هناك رجل اسمه عبد الولي بن الفوارس، وقد أطلق عليهم هذا الاسم لما قام به عبد الولي مما سيأتي ذكره فيما بعد. والفوارس هم أساس البلد بعد الخلافة.

قرر عبد الولي قتل المكاشف. وكان الناس يتساءلون هل تستطيع حقاً قتله؟ فقال لهم سري. واختبأ عبد الولي بعيداً عن البيت الذي فيه المكاشف بحيث لا يراه وكان في الحجرة التي بها المكاشف شباكاً أحدهما قبلى (جنوب) والآخر بحرى (شمال) على خط واحد بحيث إذا نظرت من شباك منهما رأيت الضوء الخارجى من الشباك الآخر. وإذا مر أحد بين الشباكين اختفى الضوء. ولاحظ عبد الولي هذا وانتظر حتى اختفى الضوء وأطلق رصاصة أصابت الواقف بين الشباكين فى مقتل واعتقد عبد الولي أنه قتل المكاشف ولكن الذى قتل كان العبد.

جن المكاشف لمقتل عبده وقرر ترك المكان فأعطى له أولاد منصور طربوش مال^(٢٠). وكان هذا شرطاً أخذه على أنفسهم إذا نصرهم على أولاد عيسى الشرقيين.

ولم يعرف أولاد عيسى هل قتل المكاشف أم لا فذهبوا إلى جد الراوى عبد الله وطلبوا منه زوادة^(٢١) لكى يتتبعوا الأثر فأعطاهم ما يريدون لأنه كان يميل إلى أولاد عيسى مع أنه كان متزوجاً من الغربيين بنت منصور أبو خليفة.

وفى أثناء تتبع أولاد عيسى للأثر تقابلوا مع الريافة^(٢٢)، حيث كانوا يحضرون لكى يتاجروا فيبيعون الأقمشة فسألهم الريافة عن الخبر وأين هم ذاهبون فقصوا عليهم ما كان من أمر المكاشف.

فعرض عليهم الريافة قتله بمقابل، فعرض عليهم أولاد عيسى طربوش مال ووافق الريافة على ذلك. وسار الريافة فى

أثر المكاشف حتى لحقوا به عند مدخل الخارجية فقتلوه وحملوه ووضعوه فى طرفاية^(٢٣) الجاجة^(٢٤) اسمها طرفاية المكاشف.

ونهبوا إلى أولاد عيسى ليأخذوا طربوش المال وعادوا معهم ليتأكدوا من قتله. وقطعوا رأسه ووضعوه فى مخلاة ووضعوها على حمارة فاردة، وعندما عادت الحمارة إلى البلد وفكت الناس المخلاة ووجدت رأس المكاشف عرف أهل البلد أن المكاشف قد قتل.

ونهب الغربيون أولاد منصور إلى عبد الله وأخذوا بنتهم وابنها لأنه تعاون مع أولاد عيسى ولم يستطع منعهم لأنه كان وحيداً.

ساعت حال البلد فالكل متريص ببعضه فلا أحد يخرج ولا يستطيع أحد الذهاب إلى الحقل فلم يعد هناك زرع أو حصد وقبع الجميع فى منازلهم. وعندما يخرجون لقضاء حوائجهم يتخفون لا يراهم أحد. وكانوا يسافرون حتى إسنا فى الشرق ليحضروا الغلال من هناك وكانت هذه السفرة تستغرق حوالى أربعة أيام.

وسمع بهذه الخلافات جماعة أولاد مبارز من الداخلة وهم أصحاب طريقة ومؤمنون، فقالوا لابد من أن نصلح بين الطرفين، وفعلاً جاءوا إلى باريس وبدأوا محاولات الصلح بين الطرفين الشرقيين والغربيين. فقال الغربيون لقد قتل منا اثنان وأربعون والشرقيون قالوا قتل منا ثلاثون ويريد الغربيون أن يقتلوا اثنى عشر رجلاً من الشرقيين لكى يتساوى العددان وعرض أولاد مبارز الدية طربوش مال عن كل واحد. ورفض الغربيون هذا العرض. واقترح الشرقيون أن يملكوهم بعض عيون الماء كدية وأخيراً وافق الغربيون وقرأ الطرفان الفاتحة وغادر أولاد مبارز القرية.

وبعد أن اصطلح الطرفان قال رجل اسمه عقيل بعض أبيات من الشعر التى تتلخص من قدر الغربيين لقبولهم الصلح ومنها:

سنور قتل طيور — ولاد منصور خدوا الدية

فعلوا الروس كما الفاقوس فى عين الدار القبليّة

ومعنى ذلك أنه يعيب عليهم لقبولهم الدية بعد أن جعلوا الرؤوس تظل ملقاة على الأرض مثل الشام.

وبعد سماع الغربيين لهذا رفضوا أخذ الدية وأخذت الحريم تنوح وتصوت كيف يقبلون الدية. ورفض الغربيون الدية.

وانتهز الغربيون فرصة وجود أحد أفراد الشرقيين مع أولاد عيسى فقتلوه وتم هذا بعد مغادرة أولاد مبارز القرية، وربما

فى نفس اليوم سمع أولاد مبارز بهذا فدعوا على الغربيين بأن تكون حياتهم كلها تعب. وقد أثرت الدعوة فعلاً فيهم، فالمال عندهم أصبح ليس فيه بركة.

بعد فترة بسيطة من هذه الحوادث جاء رجل من الخارجة اسمه أبو عامر وهو جد العوامر وآخر اسمه داود الهمامى وكان يأتى إلى المكس مع أبناء عمه للتجارة فلما سمع بما حدث حزن. فأحضر خمسين فارساً وقابل أبو عامر واتفق معه على أن يحاولوا إقامة الصلح بين الطائفتين وإذا رفضت طائفة منهم قاتلوا عملاً بالآية الكريمة «وإن طائفتان من المؤمنين اقتتلوا فأصلحوا بينهما فإن بغت إحداهما على الأخرى فقاتلوا التى تبغى حتى تنفى إلى أمر الله». ووقفهم الله إلى إقامة الصلح.

مكث الهمامى برجاله تسعين يوماً فى البلاد يتناولون العشاء كل يوم عند رجل من أهل البلاد، وكان كل رجل يقدم العشاء هو ومقدرته، فمن يذبح جملًا ومن يذبح خروفاً وهكذا تسعين ليلة بما يدل على أن عدد رجال الطائفتين كان تسعين رجلاً. وكان هناك أفراد ليس معهم أى شيء فكانوا يذهبون إلى الريف الشرقى^(٢٥) فيشترون ما يحتاجونه لإقامة الوليمة لهؤلاء. وكانت مدة الذهاب والعودة تستغرق ثمانية أيام.

استقرت الأحوال واصطلحت الطائفتان واستأنفوا حياتهم العادية فذهبوا إلى حقولهم ومصالحهم، وأرادوا أن يكافئوا هؤلاء فأعطوا عين الدخاخين لأبو عامر لقربها من الخارجة، وأعطوا عيناً لداود بن همام فى دوش وسميت عين همام وهذا اسمها إلى الآن وعيوناً أخرى.

ولم يمض الحال هكذا بل حلت كارثة أخرى فقد احتل الإنجليز مصر وجاء إلى هنا رجل إنجليزى اسمه المعاون^(٢٦) أقام فى الخارجة ليحكم الواحات وتصادق معه الكبار وهم هنادى أبو عمدة الخارجة وعلى هاشم كان رئيس بولاق وحسب سرحان فى باريس.

وفى يوم من الأيام خرج على هاشم من المنزل لقضاء بعض المصالح فدخل المعاون الإنجليزى منزله وعاكس زوجته فطرده. وجاء زوجها على هاشم وحكت له ما حدث فأحضر بندقية وقتل المعاون.

اكتشف على هاشم أنه أقدم على جرم خطير فذهب إلى صديقه هنادى يستشيريه فيما يفعل. فقال له «الله يخرّب بيتك ده الجماعة دول اتقتل ليهم واحد فى دنشواى خربوا البلد وخربوا القاهرة ده هيدكوا الواحات»^(٢٧) واقترح عليه أن يهربا إلى السودان حيث إن الحكم يسقط بمضى خمس سنوات.

وبما أنهما لا يعرفان الطريق إلى السودان ووجدوا أن من يعرف الطريق هو حسب سرحان حيث كان يتاجر مع الدراويش القادمين من السودان ومعهم تجارتهم التى تتكون من الأبرمة^(٢٨) والبطرون^(٢٩). ولكن كيف السبيل إلى إقناع حسب بإرشادهم؟

وحزموا أمرهم ودبروا خطتهم فقاموا بشراء ناقة وثلاثة جمال والمأكّل والشراب اللازم للذهاب إلى السودان، وذهبوا إلى غرب البلد بحوالى خمسة عشر كيلومتراً، وأقاموا هناك وأرسلوا العبد الذى كان معهم بالناقة إلى حسب سرحان، وقالوا له قل لحسب «تعالى سيدى على هاشم يريدك فى أمر مهم».

ذهب العبد كما أمره سيده فقال له حسب أين على هاشم؟ قال فى حطية أو عد العباددة. وكانت هناك عدود، والعد عبارة عن منطقة فيها خضرة ومياه تسرح فيها الجمال وكانت فى غرب باريس فكان هناك عد دفيعة وعد الوسطانية وعد العباددة وغيرها.

جاء حسب مع العبد وسلم على الرجال وقال لهم ما الأمر فحكوا له ما حدث. فقال لهم وما هو المطلوب منى. فقالوا له المطلوب منك أن تأخذنا إلى السودان وأنت تعرف رجالاً منهم. فبدلاً من أن نذهب ولا نجد أحداً نعرفه أو يعرفنا فأنت تأتى معنا حتى ترشدنا إلى الطريق وتعرفنا ببعض أهل السودان. وسنذهب سوياً على الخير والشر. فقال لهم كيف ذلك وأنا لم أستأذن أولادى؟ فضلاً عن أن معى أمانات لأناس ينبغى ردها، والتزامات، فلا بد من أن أدبر أمرى.

فقالوا له ستسير معنا سواء أردت أم لم ترد فنحن ميتون إذا لم نذهب إلى السودان وستكون أنت قبلنا. واضطر حسب إلى الموافقة وطلب من العبد الذهاب إلى بيته وإخبار أهله بأنه سيعود إليهم بعد يومين أو ثلاثة أو أكثر، المهم أنه سيعود إليهم.

توجهت المجموعة بصحبة حسب إلى السودان وعند وصولهم للسودان قبضت عليهم حكومة السودان باعتبارهم متسللين ووضعهم فى السجن.

فى نفس تلك الفترة أرسل الإنجليز جاسوساً إلى السودان اسمه سلاطين^(٣٠) يعرف العربية لكى يعرف أحوال السودان لأن الإنجليز كانوا يريدون احتلالهم ولا يستطيعون فأرسلوا سلاطين هذا لكى يرشددهم إلى كيفية الغزو وتصادف أن قبضت حكومة السودان على سلاطين هذا ووضعته فى السجن مع على هاشم ومجموعته وتعرفوا ببعض.

وكان يحضر إلى السجن ابن ملك السودان أو أمير المنطقة وهو من المهدية^(٣١) وكان معجباً بحسب حيث أخذ يعلمه القرآن واللغة العربية، فذهب إلى والده وطلب منه الإفراج عن حسب ورفاقه لأنهم ناس فقراء ولا خطر منهم فأفرج عنهم الملك .

وأسكنوا حسب في بيت جميل ومكث حسب يعلم ابن الملك القرآن واللغة العربية. أما زملاؤه فقد أفرج عنهم أيضاً وتركوهم لحال سبيلهم. وكان لا يوجد عمل بالسودان يستطيعون عمله لكي يدبروا أحوال معيشتهم فكانوا يذهبون إلى المقابر لتلاوة القرآن. وأخذ الحسنات. ويحكى عنهم نادرة أنهم أثناء قراءتهم لسورة يوسف وهم كانوا غير حافظين للقرآن، فكانوا يقرأون (كان يوسف هناك ويعدين خذه الديب ومشى الديب) أى كلام حول المعنى، وتصادف أن كان هناك بعض السودانيين الحافظين للقرآن الكريم فقالوا لهم «أنتم علمتم في يوسف اللي معلوش أخوات يوسف فيه» .

وذهب على هاشم ومن معه إلى حسب وطلبوا منه أن يتوسط لدى الملك لكي يعودوا إلى مصر فذهب حسب إلى الملك وقال له: إننا نريد العودة إلى مصر. فقال له أنت ستمكث هنا أما هؤلاء فسنتركهم يعودون إلى مصر.

ومكث حسب بالسودان ولكي يضمنوا عدم فراره زوجته بزوج اسمها «ساوية» وخلال هذه الفترة تعمقت صلته بسلطين الذي أخبره بأنه قائد في الجيش الإنجليزي وأنه سيحتل السودان يوماً ووعدته بأنه عندما يحتل السودان سيجعله يعود إلى مصر. وطلب سلطين من حسب أن يجد وسيلة تجعله يهرب من السجن .

تحدث حسب مع ابن الأمير أو الملك وقال له لا داعي لحراسة سلطين وأتركه لي ولا تخش من هروبه واستمر يحدثه في ذلك الأمر حتى اقتنع الابن وأخبر والده الذي وافق وتركوا سلطين لحسب يقوم بحراسته. وأعطى سلطين لحسب قبعة عليها علامة خضراء. وقال له عندما نحتل السودان ضع هذه البرنيطة على باب بيتك حتى لا يتعدى عليك أحد من الجنود الإنجليزي وسأعلن ذلك على الجنود.

وفي خلال تلك الفترة أصبحت مكانة حسب عالية حيث تعرف على أكابر القوم الذين كان يقوم بتعليمهم القرآن.

وكان الدراويش في تلك الفترة يغيرون على البلاد المجاورة: الصومال وليبيا والريف الشرقى بمصر وينهبونها. وتصادف أن جاءوا إلى باريس وكانوا ثلاثين رجلاً فمكثوا تحت النخيل خارج باريس وقالوا نريد أن نرى كيف حال البلد.

ذهبت جماعة منهم يمرون في البلد وكانت لا توجد كهرباء في ذلك الوقت وكانت الناس تنام مبكراً ولا تنتشر العقارب وشدة الحرارة كانوا ينامون في الشوارع على سرائر من الجريد. قلف هؤلاء في البلد وعادوا إلى رفاقهم. وأخبروهم بأنهم وجدوا النساء تكورن (حداء) على الرحايا والرجال نائمون.

وعندئذ قرروا دخول البلد وتوجهوا إلى بيت العمدة وكان اسمه الحاج أحمد وداع وكان من نسل طاهر. وكان ذلك منذ حوالي مائتين أو ثلاثمائة^(٣٢) عام. وقالوا له نحن قادمون لاحتلال البلد. وأحنا معانا ناس كثير قادمين ورائنا، يريدون إخافة العمدة.

وكان لدى العمدة خفير شجاع اسمه عبد الله فقال لا تخش شيئاً أنا والله العظيم أحاربهم وحدي، فقال له العمدة أنا مشغول على البلد وأخشى عليها منهم.

وفي أثناء وجودهم عند العمدة قال رجل منهم أنا أشم رائحة سلاح وهم كانوا لا يعرفون البندقية حيث كانت أسلحتهم الحراب والسيوف والمقاليع.. ويبدو أنه رأى سيفاً مع ولد أو امرأة فقال ذلك. وكانت البلد فيها كثير من البنادق فقلما يخلو بيت من بندقية أو أكثر وكانت بنادق بدائية^(٣٣).

وهدد هؤلاء أهل البلد بأن من لم يحضر سلاحه سيقتلوه ويعلقوه أمام باب بيته. خافت الناس وأحضرت مالدتها. أما عبدالله الخفير الشجاع فكان يأخذ كل يوم بضغ بنادق ويخفيها في بركة من مياه عين الخشى.

ومكث هؤلاء فترة في البلد ثم قرروا الرحيل فأخذوا معهم ثمانية عشر رجلاً من أكابر البلد، وأخذوا معهم جميع الحيوانات من خيل وجمال ومواش وغيرها وحملوها بالغلل وكل ما هو موجود وغادروا البلد متجهين إلى السودان.

وفي الطريق شعر واحد من الثمانية عشر رجلاً وهو عبدالله عبدالقادر قاضي البلد بالتعب والإعياء فطلب من السودانيين أن يتركوه يعود، ففعلاً أعطوه حملاً وتركوه. ووصلوا إلى السودان وشاع خبر وصولهم بالغنائم (النهية - على حد قول الراوى) وخرج الملك لابساً جلبابه وعمته لرؤية الغنائم وذهب إلى بركة الدم لكي يرى قتل الأسرى ودعى حسب لرؤية الغنائم والأسرى.

ولما رأى حسب الأسرى وجددهم أهل بلده عبد الله سلطان والحاج أحمد إبراهيم وداعة فقال للملك: هؤلاء أهلى فكيف تقتلهم وطلب منهم أن يعفوا عنهم فهم ضيوفى ووافق الملك

وترك الرجال وكانوا خمسة عشر رجلاً حيث توفي اثنان منهم في الطريق.

أكرم حسب أهل بلده كما يجب فكان كما يقال يذبح لهم يومياً، وكانت ساوية زوجته تغسل لهم ملابسهم وتحضر لهم المياه واستمروا على ذلك الحال مدة عام، وهم يريدون مغادرة البلد، ولكنهم لا يعرفون الطريق أو ليس معهم مال يشترون به جمالاً لتحملهم، إلى أن طلب حسب من الملك مساعدتهم، وقال له نجعلهم يسافرون، عن طريق البر، إلى وادي النيل وهم يتصرفون.

كان معروفاً أن أولاد عيسى يخزنون الغلال وغير مبدئين بعكس أولاد منصور كانوا يصرفون ما معهم. فانتبهز أولاد عيسى خلو البلد من المؤن نتيجة نهب السودانين لها وبدأوا يشترون وجبات المياه بسعر رخيص فالوجبة (٣٤) أو نصف الوجبة بميشة ونصف غلة أو شعير وهكذا اشتروا أغلب ملك (٣٥) أولاد منصور، مما أدى إلى أن يعمل أولاد منصور لدى أولاد عيسى كفلاحين.

وصل الأسرى إسنًا وتقابلوا هناك مع جماعة يعرفونهم من العرب ممن يحضرون إلى باريس للتجارة فرحبوا بهم وأحضروهم على الجمال وخرجت البلد لاستقبالهم، وأخذوا أهل البلد بما قام به حسب تجاههم وأنه هو السبب في إنقاذهم ولولا تدخله لقتلوا.

وابتدأ حسب يدبر أمر هروب سلاطين فاتفق مع بعض العرب على أن يجهزوا له ثمانية جمال بشارى لأنها جمال خفيفة وسريعة الحركة على أربعة مراحل في الطريق. كل مرحلة عندها جملان يركب سلاطين جملاً والعربي دليله جملاً حتى يصل إلى المرحلة التالية فيترك هذين ويأخذ غيرهما، وهكذا حتى يستطيع الخروج بسرعة من السودان فارا إلى مصر قبل أن يحاصروه وفعلوا ثم الأمر كما دبره حسب.

وذهب حسب ليخبر الملك بفرار سلاطين فضرب الملك حصاراً على البلد وتتبع رجال الملك أثره ولكنهم فشلوا في العثور عليه واللاحق به.

وصل سلاطين إلى مصر وأخبر قواده بأحوال السودان ومكث حوالي شهرين بمصر وعاد على رأس جيش استطاع به احتلال السودان. وسمع حسب بدخول الإنجليز فوضع القبعة على باب بيته حتى لا يتهبه الإنجليز. ثم ذهب ليقابل سلاطين فمنعه الجند فأعطاهم القبعة، فدخلوا لسلاطين بالقبعة فسمح لحسب بالدخول. «طلب حسب منه أن يساعده في السفر

حتى إسنًا وساعده في ذلك. وأعطاه مبلغاً من المال «حوالي عشرين جنيهًا فقط»، وقال له سلاطين عندما أحضر إلى مصر سأطلبك.

عند إسنًا تقابل حسب مع العرب الذين كان يتاجر معهم فرحبوا به وسار معه كبار العرب ليوصلوه إلى باريس. وكان منهم واحد اسمه مريك وآخر اسمه أحمد بريك. وقبل وصولهم سبق البشير ليخبر أهل البلد بقدوم حسب.

خرجت البلد كلها النساء والرجال والأطفال (٣٦) بالطليل والزينات لملاقاة حسب وكانت فرحة البلد كبيرة بوصول حسب إلى بيته وكان قد أحضر معه زوجته ساوية والتي أنجب منها كزار في السودان. وهذا هو السبب في أن كزار لونه كحلي. وهو جد محمود كزار رئيس المجلس القروي الآن.

وأخذ أولاد عيسى يفكرون ماذا يقدمون لحسب مقابل إنقاذه لهم من الإعدام واتفقوا على أن يردوا لأولاد منصور جميع ما اشتروه بثمن بخس من عيون المياه وفعلوا دعوا الناس للاجتماع في عصر أحد الأيام. وفي هذا الاجتماع أعطوا الحجج والعقود لحسب نظير إكرامه لهم. وقالوا له «يا عم حسب احنا البلد نقسمها مناصفة ونحن أخوة». فقال لهم حسب بارك الله فيكم. وعاشت البلد في أفراح أيام عديدة فقد تصالح وتصافى أهلها.

ضاق الحال بحسب بعد مدة حيث إنه كان مسرفاً هو وزوجته ساوية ونفدت النقود التي معهم وذلك لأن المهنئين أخذوا يتوافدون عليه للتهنئة من الريف الشرقى ومن المغاربة ومن السودانين، وهو يقوم بواجب الضيافة كما يجب، فيذبح دائماً للضيوف. وكان أولاد عيسى يساعدونه خفية ببعض ما يحتاجه لإكرام الضيوف.

لما سدت السبل أمام حسب قال له أحد أقاربه واسمه على محروس لقد ذكرت لنا أنك كنت السبب في فتح السودان وعمّا فعلته لسلاطين. فلماذا لا تذهب وتقابله في مصر لأنه بالتأكيد ترك السودان. وفعلًا سافر حسب بعد أن تزيا بزى أهل السودان إلى مصر، وأخذ يسأل عن الجيش الإنجليزي وعندما وصل سألهم عن سلاطين. فقالوا له لقد أنعم عليه بالباشوية. وسألوه لماذا تريد مقابله؟ ومن أين تعرفه؟ فقدم لهم كارتا كان قد أعطاه له سلاطين؟ فأخذوه إلى قصره. ورآه سلاطين من الطابق الثاني فنزل مسرعاً وأخذ بالأحضان وقال له لا بد من استضافتك ومكث حسب مع سلاطين وزوجته الإنجليزية لمدة ستة أيام.

سأل سلاطين حسب عن أحواله فذكر له سوء حالته فأعطاه مائة جنيه ذهب، وأعطاه البهوية - وتاجاً اسمه تاج البهوية (البكوية) وهو فيما يبدو من النحاس. وقرر له راتباً شهرياً ستة جنيهات يصرفها من الجيش الإنجليزي لأنه ساعدهم في فتح السودان، كما أعطاه شهادة بأنه خبير درب الأربعين.

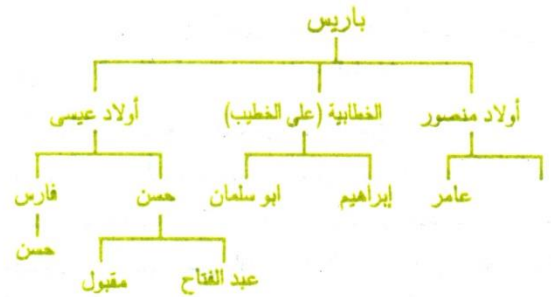
وقبل العودة إلى باريس اشترى حسب ونش ودولاب ومواسير لاستخراج المياه وذلك من النقود التي أخذها من سلاطين وبعد مدة توفي حسب وتولى بعده ابنه كرار.

اجتمع أكابر البلد وحتى لا تحدث مشاكل جديدة بينهم اتفقوا على أن يقسموا البلد قسمين. يأخذ أولاد منصور والخطابية قسماً وأولاد عيسى القسم الآخر. وحددت القسمة شارع في منتصف البلد. وكان في البلد أربعة آبار: بئر القوام وبئر النخيل وبئر العجولة وبئر السبابة.

وإذا كانت توجد الآن أملاك الجماعة الشرقيين في الجزء الخاص بالغربيين، فقد حصلوا عليه بالشراء، فقد اشتروا من الشيخ على كرار وإبراهيم كرار وغيرهم.

وانتهت الخلافات بين الجماعتين ويشاركون الآن بعضهم البعض في الفرح والكرج ولكن كل خمس سنوات تحدث بعض الخلافات بسبب الانتخابات، ولكن بمجرد أن تنتهي الانتخابات تعود المياه إلى مجاريها ويذهبون ليهنئوا بعضهم وإلى الآن وهم يعيشون في صفاء ووثام، (٣٧).

توزيع لبدنات باريس والبيوت التابعة لكل منهم



تاريخ القصر الشفاهي :

ولندع رايواً من القصر هو الحاج أحمد سنوسي خلف الله يقص علينا قصة هذه القرية أو ما تعيه ذاكرته من أحداث. كلمة القصر توجد في الواحات المختلفة كالدخلة والخارجة وسيوة وجغبوب التي كانت تابعة لمصر. فكل واحدة من تلك

الواحات لها بلدة تسمى القصر (٣٨) وهي التي يجلس فيها الحاكم فالقصر مدينة الملك، بلاط (٣٩) توجد بها حاشية الملك، والقلمون يوجد بها قائد الملك. وجاء قلمون من قلم آمون معبود الملك بمعنى قلم آمون أو قلعة آمون وأصبحت تنطق قلمون.

وعندما ننظر إلى تاريخ القصر نجده مر بثلاثة عصور: الفرعوني، الروماني، الإسلامي وتوجد الآثار الفرعونية والرومانية إلى الآن حيث كان كلاهما - الفراعنة والرومان - يبنيان بالحجر.

ولما جاء الإسلام إلى الواحات انقسم الناس إلى ثلاث فرق، فرقة قالت بأن الإسلام سيمكث مدة محددة وتعود البلاد والحكم للرومان مرة أخرى. والفرقة الثانية قالت سيستمر الإسلام وهذا كان ضد رغبة الفريق الأول الذي طمس عيون المياه وفر تاركاً الواحات. أما الفريق الثالث فكان يحب الإسلام والمسلمين ويتمنون دوامه، وهؤلاء هم الفقراء.

ويقال إن أول واحد فتح البلاد وجاء إلى الوادي الجديد هو خالد بن الوليد (٤٠). وانتشر الإسلام في الواحات وعاد أهل الواحات الذين فروا بعد أن اعتنقوا الإسلام وأعادوا فتح عيون المياه التي طمسوها من قبل.

ومن الصالحين الذين جاءوا إلى الواحات الشيخ نصر الدين وله مقام هنا. وقصته أنه لما قتل سيدنا الحسين في معركة كربلاء فقطع قاتل الحسين - ابن ذو الجوشن - رأس الحسين ووضعها أمام يزيد (٤١) وأمسك يزيد شيئاً وأخذ ينقر في فم الحسين. فقال طباخة - طباخ اليزيد - وأعتقد أنه أبو الأسود الكندي أرفع يدك يا يزيد فالمكان الذي تنقر فيه في رأس الحسين قبله النبي ﷺ.

نظر إليه يزيد وهز رأسه وتوعده، فنصح أحد الرجال الطباخ وقال له اهرب لأن اليزيد سيقتلك. فأخذ ابنه واسمه نصر الدين وفر هارباً من بلد آخر حتى وصل السودان. وترك السودان وقدم إلى الواحات لأن الواحات كانت ملجأً للهاربين من الحكم. ومات الكندي في باريس فدفنه ابنه نصر الدين وقدم إلى هنا.

أما عن العائلات التي قدمت إلى القصر فكانت أولها عائلة الكوجة وقد قدمت إلى الواحات في عهد الرومان وهم الآن يعملون بالزراعة وقد تفرق أفرادها في قرى الواحات.

وفي عهد الإسلام جاءت عائلة الشهابية وأعتقد أنهم جاءوا من العراق وبعد عائلة الشهابية جاءت عائلة راوي تاريخ

القصر فاسمه كما يذكر أحمد سنوسى إبراهيم خلف الله صغير خلف الله عبد المجيد محمد عبدالمجيد حليد الهارونى. وخلف جده الأكبر الهارونى ثلاثة أبناء ذهب واحد منهم إلى دشلوط فى أسيوط والآخر إلى جهينة فى سوهاج. وكان جد الهارونى هذا من سلالة زين العابدين بن الحسين وقد ذهب إلى تونس ثم جاء إلى الواحات وكان هذا منذ حوالى خمسمائة عام.

أما عائلة القرشية فتاريخهم من عهد محمد على عندما قام بمذبحة الماليك فى القلعة ففر بعض الناس وكان منهم محمد القرشى وكان معه رجل اسمه محمد الشيخ أبو غريان وهم أصلاً من السعودية.

وجاءت عائلة أبو بكر من بنى عدى بأسيوط وجاء إلى القصر منذ مدة بعد القرشية وعائلة الدينارية من دينار بالجيزة وجاءوا إلى القصر منذ حوالى مائتى عام.

أما الشيخ مبارز وابنه الشيخ شمس الدين فهؤلاء قدموا من عهد قريب من حوالى مائتى عام أو أكثر ولهم قصة.

وهى أن محمد على باشا والى مصر قال أريد أن أرى أولياء الواحات بمعنى أنه يريد اختبارهم فأحضروهم له، فعزهم على الطعام. وكما سمع الراوى ممن قبله بأن محمد على وضع لهم فى الطعام لحم حمير وذئب وقطط وكلاب ووضع بين هذا كله قطعة لحم صغيرة من لحم العجالي بمعنى أنه وضع لحوماً حرمها الإسلام ووضع بينها قطعة صغيرة لم يحرمها الإسلام. وجلس الأولياء ينتظرون الشيخ مبارز وسأل واحد من الحاشية أين هو؟ فرد الأولياء إنه فى الواحات، فقال فكيف يأتى إن أمامه شهراً حتى يأتى. وفى نفس اللحظة دخل الشيخ مبارز ونظر إلى اللحوم. وقال «بس، فطارت لحوم القطط، وقال «امش، فطارت لحوم الكلاب. وهكذا أخذ ينادى على كل حيوان حتى بقى اللحم العجالي فجلس وأكل وأكل معه الأولياء.

وعن تاريخ السنوسية كان هناك حلف سرى بين تركيا ومصر وليبيا لإخراج الإنجليز من مصر ويتم ذلك عن طريق تكوين جيش فى ليبيا يدخل إلى الواحات، وفى نفس الوقت يقوم المصريون بعمل مشاغبات ومظاهرات فى الداخل وفى نفس الوقت أيضاً يدخل الجيش التركى القومى مصر، فهم كانوا حاكمين مصر قبل الإنجليز.

وبهذه الطريقة ينقسم الجيش الإنجليزى إلى ثلاثة أجزاء فيستطيع الأتراك هزيمتهم. ولكن الإنجليز فطنوا إلى ذلك ودبروا أمرهم على أن يتركوا الواحات مؤقتاً فهى بعيدة ولن

تؤثر. أما المصريون فقد تمت رشوتهم وإسكاتهم. وعندما عبر الجيش التركى الكوبرى^(٤٢)، فتح الإنجليز عليهم الكوبرى ومات من الجيش التركى عدد كبير. ولذلك نسمع أن تركيا منذ ذلك الوقت لم تتحالف مع مصر.

أما بالنسبة للجيش الليبى^(٤٣) فكان يتكون من مصريين وأتراك وليبيين، فعندما عرف بهزيمة الأتراك كر راجعاً ولاحقه الجيش الإنجليزى بقيادة قائد اسمه رونك حتى غرب سيوه وكان التعب قد حل بالجيش الليبى فحاصروهم الجيش الإنجليزى. وكان قائد الجيش الليبى السيد أحمد الشريف فقال لرجاله عليكم بقراءة عدة يس (سورة يس) (أخبر الشيخ إدريس رحمه الله الراوى بهذه الحكاية) وبانتهاء القراءة انقلبت الدنيا فنزل المطر على الجيش الإنجليزى مدراراً وكذلك الصواعق.

فى هذا الوقت دعا السيد أحمد الشريف قومه للرحيل فكانوا يمرون بجوار الدبابة والإنجليز لا يرونهم. وأخذوا طريقهم فى الطرق الوعرة التى لا يمكن للسيارات أو الدبابات السير عليها حتى وصلوا إلى واحة الكفرة. وكر الجيش الإنجليزى عائداً وكان ذلك عام ١٩١٤م^(٤٤).

ويروى راو آخر^(٤٥) قصة قرية القصر فيقول سميت بهذا الاسم لأنها كانت مقر الملك فقد كان يوجد بها الحاكم الفرعونى والرومانى. ويوجد إلى الآن عائلتان ترجعان إلى أصول رومانية وهما عائلتا الجندى فى عين الدير والكوج فى عين أم الصغير.

وقد جاء خبير عام ١٩٣٦ كان يقيس الجبهة طولاً وعرضاً كما أخرج بعض الموميאות من القبور وأجرى عليها قياساته وأخبرنا بأن هاتين العائلتين من أصل رومانى أما باقى العائلات فقد قدمت من خارج الواحات.

وعائلة القرشية جاءت من الحجاز من منطقة اسمها درب القمح ويحكى أنهم كانوا يبيعون المياه. وفى أيام الدولة العثمانية أرادت أم الملك زيارة قبر النبى فمنعها القرشية وبعض أهل الحجاز من ذلك، فأراد الملك اعتقالهم ففروا وجاء القرشية إلى مصر وعلى رأسهم الأخوان الحاج محمد القرشى والحاج أبو بكر القرشى ومعهم أولاد عموميتهم وعائلاتهم وعبيدهم.

والحاج محمد القرشى هو جد عائلة العمدة. أما الحاج أبو بكر فمن نسله الحاج محمد مدنى والشيخ محمد الصغير والشيخ فتحى. ويذكر الراوى أنه لا يعرف تاريخ قدوم القرشية إلى

القصر فربما يكون هو الجيل الرابع أو الخامس. ويقال إن عائلة القرشية كانت عائلة جبارة ينتهى أصلها إلى عائلة أبو جهل بالحجاز. واستقر القرشية فى القصر وبدأوا فى تكوين ممتلكاتهم بالشراء من الأهالى.

كذلك قدمت عائلة الشرفا من الحجاز وهم نسل سيدنا الحسين، وأيضاً عائلة الشهابية من الحجاز، وجد عائلة الشهابية كان اسمه شهاب بن مخارق بن راس الغول وكانت عائلة جبارة جدهم كافر، وكان شهاب بن مخارق يحارب مع الرسول مع الكفار وقتله الإمام على.

ومن الساقية الحمراء بتونس أتت عائلة الجزارين وسميت كذلك لأنهم كانوا يعملون بالجزارة وهم عائلة خلف الله. وجاءت عائلة الدينارية من قرية أم دينار بمحافظة الجيزة.

وعائلة الميهوب جاءت من ليبيا ومنها والد الأستاذ ماهر عز الدين ناظر المدرسة فكان يوجد فى ليبيا رجل اسمه أحمد الشريف كان ينشر الدين الإسلامى فى إفريقيا وفى السودان والصومال والحبشة وكان يرسل الدعاة إلى تلك البلاد. وأرسل إلى الواحات أربع دعاة فمكث الشيخ محمد الموهوب فى القصر والشيخ مبروك فى بلاط والشيخ خالد فى الفرافرة والشيخ سنوسى فى أسمنت.

أقام أهالى القصر زاوية لتحفيظ القرآن ومسجداً وكانوا يجمعون للموهوب القمح والدقيق والسمن مقابل تعليم الأولاد القرآن. وبادر الشيخ إبراهيم الدينارى قاسم فجمع الناس وحفروا بئراً وأعطوه للشيخ الموهوب وأحضروا له فلاحين لزراعة الأرض وهكذا أصبح يعتمد على نفسه وكان هذا منذ حوالى مائتى عام^(٤٦). وكان حاكم الواحات فى ذلك الوقت على أفندى جيوشى.

وكان أحمد الشريف يأتى كل عام من بنغازى ومعه حوالى مائتى طالب على الجمال والبغال والحمير ويقرأون القرآن ويمكثون مدة ثم يرحلون للمرور على البلاد المختلفة من السودان إلى الصومال.

وسكنت كل عائلة من هذه العائلات فى حارة من الحارات ولكل حارة باب كان يغلق عند المساء. ويوجد فوق كل باب بناء مثل الشرفة ولها حائط به فتحات صغيرة للرؤية والسلاح وذلك كى تدافع الحارات عن نفسها ضد أى عدوان.

وتزوج الشيخ الموهوب من القصر وأنجب أحمد وعندما كبر كان يسافر إلى ليبيا - فى ذلك الوقت كان الإنجليز يحتلون

مصر، وليبيا تحتلها إيطاليا وأراد الإيطاليون ضم الواحات لليبيا - وتعاون الشيخ أحمد مع السنوسية وأحضر جيشاً منهم.

عند المغرب سمع الناس فى القصر صوت الرصاص من ناحية الجبل الغربى واحتل الشيخ أحمد القسم وكان به من ثلاثين إلى خمسين جندياً، وقطع الطريق الواصل إلى مصر فلا بد أن يذهب أو يأتى.

علم الإنجليز بما حدث فأرسلوا طائرة وبعض الجند بقيادة سرنكى. وعلم الشيخ أحمد بقدم الإنجليز فهرب. وكانت مدة وجوده بالمنطقة حوالى سبعة أشهر والغريب أن الدخيل أثمر فى خلال هذه المدة مرتين. ويلاحظ أن مؤونة البلد قليلة لا تكفى إلا بالكاد. فماذا يحدث وقد ازداد عددهم بقدم السنوسية.

دمر الإنجليز الزاوية التى كان يعلم فيها القرآن وكذلك الجامع ومسكنه. ووضع الإنجليز يدهم على الآبار التى يمتلكها، سلموها لعمدتى القصر والجديدة، وكان عمدة القصر فى ذلك الوقت الشيخ محمد حافظ، كما قاموا بتسليم زوجاته لأهلهم وحرقوا زروعه ومواشيه.

وقد قال الشيخ إبراهيم الدينارى شعراً فى هذه المناسبة وقد رأى الراوى قائل هذا الشعر وكان طفلاً صغيراً. ومن هذا الشعر على ما يذكر الراوى:

سرنكى جانا زى الغارة

بأتومبيله والطيارة

ولما لم الجيش على الجارة (الجبل)

واللى راح منهم مارد

سرنكى جانا من شرقى

جانا بأتومبيله يجرى

أخذ العمدة والدينارى

وتالتهم كان الغازى

وكان العمدة فى ذلك الوقت الشيخ عبد اللاه وكان متزوجاً من بنت الشيخ محمد حافظ العمدة السابق، والدينارى هو الشيخ إبراهيم الدينارى، وهو الذى حفر الآبار للموهوب والثالث الغازى كان رجلاً متديناً.

وعاد مرة أخرى الشيخ عبد الوهاب الموهوب أخو الشيخ أحمد عن طريق مصر وتعرف ببعض الباشوات. وهناك توسط لهم خشبة باشا لكى يسمح له بالعودة إلى الواحات. وفعلأً سمح

له واستلم ممتلكاته. وكان قد ترك زوجته أمانة عند الشيخ حسن، فاستردها وبنى الزاوية مرة أخرى ومكث فترة قصيرة ومرض وسافر إلى مصر للعلاج حيث توفي. وكان أخوته قد لحقوا به وأقاموا في الواحات.

ولم تكن الواحات فقيرة كما يظن الناس. فبعض الناس تتسائل لماذا يذهب هؤلاء إلى تلك البلاد الفقيرة، والحقيقة أنه كانت تتفجر فيها عيون الماء وينمو الزرع فقد كانت توجد وفرة في المحاصيل الزراعية^(٤٧).

مما سبق نلاحظ أن السمة الغالبة على الرواية الشفاهية هو قص تاريخ عائلات القرية ومن أين أتت وصلات النسب والقرابة وأيام الصراع بينها وكذلك أيام الوداد. أيضاً تبيان ما تعرضت له القرية من أخطار خارجية كتعرض باريس لهجوم الدراويش وتعرض القصر لهجوم السنوسية.

لذلك فإن ما جمع من مادة شفاهية عن تاريخ المنطقة يعتبر أقرب إلى التاريخ السياسي للقرية وذلك مع التحفظ؛ لأن التاريخ السياسي يتعلق بالدولة وعلاقاتها الخارجية. ولكن إذا كانت القرية وعائلاتها هي عالم أهلها الكبير لا يعرفون غيرها عالمًا فإن الأحداث التي تمر بها من صراع على السلطة والثروة بين العائلات يشابه ما يحدث بعيداً عنهم في عاصمة الدولة مع الفارق طبعاً. وهذا الصراع هو الذي يحدد شكل العلاقات داخل القرية. لذلك يمكننا القول بتحفظ أن ما سبق عرضه لتاريخ كل من باريس والقصر ينضوي تحت لواء التاريخ السياسي للمجتمع المحلي (حركة العائلات - الحروب).

وهذا التاريخ حمل لنا بين ثناياه تاريخاً اقتصادياً واجتماعياً وفسر لنا بعض ظواهر السلوك كما في سكن العريس لدى حماء في باريس، كما أمدنا ببعض الأمثال والمناسبات التي أوجدت هذا المثل. كذلك فسر لنا أسباب تسمية بعض الأماكن ومناسبات تلك التسمية.

أيضاً وجود فكرة الثأر لدى أهل باريس وإن كانوا يستقدمون غيرهم للأخذ بالثأر. واتضح أيضاً من ثنايا الرواية أهمية المياه في حياة الواحة وأن المياه هي التي تحدد المكانة الاقتصادية والاجتماعية للفرد في مجتمع الواحة؛ حيث إن الملكية المهمة هي ملكية الماء وليست ملكية الأرض فعنصر الندرة خاص بالماء وعنصر الوفرة خاص بالأرض فالأرض فسيحة. والذي يحدد الثروة هو مقدار الامتلاك من عنصر الندرة وليس الوفرة.

ومن الجدير بالذكر أن ما ورد من أحداث لم يرد في مدونات؛ لأن المؤرخين عادة لا يهتمون بذكر أحداث القرى ولكن الذي يهتم بذلك هم أهلها. ولذلك فإننا لا يمكننا أن نعرف من أين أتت عائلات تلك القرية وطبيعة العلاقات ومكوناتها وأهم الأحداث التي مرت بها إلا من خلال المرويات الشفهية. والتي تحمل في طياتها كثيراً من صدق الرواية.

فبمقارنة ماورد في الرواية الخاص بالدراويش والسنوسية والأحداث التي تمت، نجد أنها تتفق مع ما ورد في الكتب الموثقة في الخطوط العريضة كما أن بها كثيراً من الأحداث التي لم يرد ذكر لها في الموثقات. حقيقة هناك بعض الاختلاف في تواريخ الأحداث ولكن هذا لا يقلل من أهميتها.

وهل يمكننا إرجاع أسباب الاختلاف بين كل من باريس والقصر في بعض العادات رغم تشابه البيئتين جغرافياً وزراعياً إلى اختلاف الأصول السكانية بالإضافة إلى التأثيرات الثقافية للسودانيين على باريس والسنوسيين على القصر، وتاريخياً فإن قدم الاتصالات بين باريس وكل من النوبيين والسودانيين موعلة في القدم لكون باريس إحدى المحطات المهمة للقوافل التجارية القادمة من السودان والذهاب إليها والتي خبرت هذا الطريق الذي عرف بدرب الأربعين منذ القدم. ليس هذا فحسب فقبل غزو الدراويش بألف عام تعرضت الواحات لهجوم النوبيين وكان ذلك عام تسع وثلاثين وثلثمائة هجرية حسبما يذكر المقرئ؛ حيث سار ملك النوبة في جيش عظيم إلى الواحات فأوقع بأهلها وأسر كثير^(٤٨).

أما القصر فكانت مكاناً منشوداً للقادمين من الغرب حيث سكنها كثير من أهل الغرب، كما كانت مركزاً من مراكز الدعوة السنوسية وكان أهلها أكثر تعاطفاً ومودة مع السنوسيين وطريقتهم.. وربما يفسر لنا ذلك كثرة المشايخ (الأولياء) بالقصر عن أية قرية أخرى سواء بالداخل أو الخارجة.

ويلاحظ أن رواة التاريخ في باريس أكثر حفظاً لتاريخهم وذوو براعة في الحكى والسرد عنهم هم مثلهم في القصر، وذلك من خلال تتبع المرويات السابقة. فهناك تتابع في تاريخ باريس وإمام بالموضوع عكس رواة القصر، افتقدوا التتابع والترابط والحبكة.

وربما يرجع ذلك إلى أن القصر قرية كثرت بها الصناعات والاحتكاك مع القرى الأخرى نظراً لأهميتها فضلاً عن وفود بعض السائحين إليها بالإضافة إلى أنها تعتبر أهم

قرى الداخلية. وذلك عكس باريس التي تعتبر إلى حد ما منعزلة فحافظت على جانب كبير من تراثها الشفاهي.

ونستطيع أن نعتبر التاريخ الشفاهي إراثاً اجتماعياً لأنه انتقل من الأسلاف عن طريق الرواية أو المشافهة، كذلك هناك التصديق التام لكل ما يروى لدى السامع من الجماعة، رغم تضارب التواريخ وتداخل الحوادث وخطئها. ويرجع ذلك إلى أن هذا التاريخ هو الوثيقة التي تحتوى أصل الجماعة وهويتها. ولولاه لأصبحت الجماعة غير ذات أصل وجذور ضاربة في أعماق الزمان. يفسر ذلك التفاف الناس حول الراوى حين حكايته للتاريخ وإنصاتهم بشغف والاستفسار عن أسماء يذكرها أو أحداث يرويها ومراجعة البعض للتحقق.

ونجد أن جميع أهل بلدتي باريس والقصر ينسبون أصولهم إلى أماكن أخرى غير التي يوجدون بها، فبعضهم قادم من الحجاز والآخر من ليبيا والآخر من وادي النيل. ولكننا لم نجد من قال إن أجداده وجدوا في هذا المكان.

وهل هذا يؤدي بنا إلى القول بأن هذا دافع نفسى يدفع الجماعة إلى ذكر أماكن قدمت منها عائلاتهم غير بلدان الواحات. فالحجاز هي بلد النبي ﷺ وليبيا هي بلد السنوسية ووادي النيل بتراثه وثروته هو الحلم فماذا بقى للواحات في نظر رواة تاريخها .

وأخيراً يمكننا التنويه - لأهمية التاريخ الشفاهي - لأى من المجتمعات للدراسات الفولكلورية والاجتماعية، ففي ثنايا مروياته يفسر ويحلل ويجيب على كثير من التساؤلات. وإن مضى الزمن دون جمع هذه المرويّات يجعل الأمر أكثر صعوبة في المستقبل. فحفظه هذا التاريخ قلة نادرة. ولعدم رواية هذا التاريخ وتكراره ينمحي من الذاكرة بالإضافة إلى أن الأجهزة الحديثة كالمذياع والمرناة قد شغلت الناس، وكذلك اختلاف الحياة عما سبق وزيادة مشاغلها ومشاكلها مما شتت العقول وجعلها غير قادرة على حفظ المخزون أو روايته.

وأخيراً ينبغي أن نذكر ملاحظة لوحظت أثناء الجمع الميداني لبعض مواد التراث الشعبي، وهي أن الناس لم تك تعبر اهتماماً كبيراً لما يروى عن المناسبات أو العادات. ولكن عندما تطرق الأمر إلى تاريخهم ابتداءً الجميع في الإنصات للراوى مع محاولة أن يكونوا في مكان قريب منه، كما شارك البعض بالسؤال والاستفسار. وكان الراوى يشركهم عند محاولة تذكر بعض الأسماء فيساعدونه. حدث هذا في كلتا القريتين.

ويبين لنا ذلك أن الناس لهم ولع بتاريخهم وشغف بمعرفته، فأنفعالاتهم ومشاركتهم للراوى يفوق ولعهم بأى شئ آخر. وهذا أمر طبيعى فالإنسان يفعل مع أحداث أجداده من حركة وصراع وغيره، وهكذا هو التاريخ.

مراجع

أولاً: الرواة

(١) الحاج أحمد سنوسى خلف الله، ٧٢ سنة، القصر، بالمعاش وكان يعمل بالصحة، القصر، تسجيلات ١٩٩٤، الجامع: شوقى عبدالقوى عثمان.

(٢) الحاج عبدالمنعم أحمد عبدالرحمن، ٦٣ سنة، باريس، مزارع، باريس، تسجيلات ١٩٩٤، الجامع: شوقى عبدالقوى عثمان.

(٣) الحاج محمود أحمد أبو بكر، ٦٥ سنة، القصر، مزارع، القصر، تسجيلات ١٩٩٤، الجامع: شوقى عبدالقوى عثمان.

التسجيلات:

تسجيلات مركز دراسات الفنون الشعبية أعوام ٦٣، ٧١، ٨٤، ٨٦، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥.

المراجع :

(١) عبدا لطيف واكد، مدائن الصحراء، مصر، د. ت.

واحات مصر: جزر الرحمة وجنات الصحراء، مصر ١٩٥٧.

(٢) عبد الودود، ابراهيم شلبى (دكتور)، الأصول الفكرية لحركة المهدي السودانى ودعوته، مصر ١٩٧٩.

(٣) عليه حسن حسين (دكتور)، الواحات الخارجية، مصر ١٩٧٥.

(٤) فاطمة علم الدين (دكتور)، حدود مصر الغربية، مصر ١٩٩٤.

- (٥) قاسم عبده قاسم (دكتور) بين التاريخ والفولكلور، عين للنشر، مصر، ١٩٩٣ .
 (٦) محمد فؤاد شكرى (دكتور)، السنوسية دين ودولة، مصر ١٩٤٨ .
 - مصر والسودان: تاريخ وحدة وادى النيل السياسية فى القرن الـ ١٩ . مصر ١٩٥٧ .
 (٧) المقرئى (تقى الدين أحمد بن على بن عبد القادر) ت ٨٤٥هـ، المخطوط، ج ١، مصر، د. ت.
 (٨) يان فانسينا، المآثرات الشفاهية، ترجمة وتقديم أحمد مرسى (دكتور)، القاهرة ١٩٨١ .
 (٩) دليل محافظة الوادى الجديد.

الهوامش :

- (١) قاسم عبده قاسم (دكتور)، بين التاريخ والفولكلور عين للنشر، مصر ١٩٩٣، ص ٢٦ - ٢٧ .
 (٢) يان فانسينا، المآثرات الشفاهية، ترجمة وتقديم: د. أحمد مرسى، ص ٤٥ - ٤٧ .
 (٣) مثل التاريخ الاقتصادى والاجتماعى ... إلخ .
 (٤) دليل محافظة الوادى الجديد، ص ٣٩ .
 (٥) يقصد بالقادمين من الشرق: أى من وادى النيل وبالتحديد من الصعيد، ويلاحظ هنا أنه انتقل فترة زمنية طويلة جداً من القرن السادس قبل الميلاد (تاريخ إرسال قمبيز ملك الفرس لجيشه بقيادة بيريز لاحتلال سيوة) إلى ما بعد دخول الإسلام بفترة طويلة جداً كما يبدو من حكايته فيما بعد .
 (٦) الجماعة السودانيون: وهم القادمون من السودان، ومعروف أن باريس تقع فى طريق درب الأربعين .
 (٧) الجماعة الغربيون: القادمون من الغرب، من الصحراء الغربية .
 (٨) يقصد الراوى المكث من المكوث، ولكن اسم هذه القرية يكتب بحرف السين (المكس)، وربما كان بها مكان لأخذ المكوس؛ إذ كانت ملتقى القوافل التجارية .
 (٩) المسافة بين المكس وباريس حوالى تسعة كيلو مترات .
 (١٠) القنايم توجد بمحافظة أسبوط .
 (١١) المطاعة توجد بمحافظة قنا .
 (١٢) بمعنى أنه إذا كانت امرأتك غير جميلة كاللبن الحامض فارض بها فلن تنال مطمحك من المرأة الجميلة التى شبهت هنا باللبن الرايب .
 (١٣) الفرار يشبه الفأس فمن ناحية له قرن، ومن الناحية الأخرى قرنان من الحديد، وكان يستعمل فى الحروب مع الحرية حيث لم تكن الأسلحة الحديثة قد ظهرت بعد .
 (١٤) بمعنى أنه إذا خرج إنسان عن الأصول فلا يسأل عما يصيبه .
 (١٥) حكى هذه القصة للراوى جدته (أم أبيه) وقد توفيت عن مائة وعشرة أعوام، ولم تر تلك الحوادث حيث قصتها عليها أمها أيضاً .
 (١٦) تبعد دوش عن باريس حوالى ١٨ كيلو، وعن المكس حوالى ٩ كيلو .
 (١٧) السبيل كان يستعمل للشرب، ويصنع من الفخار، وله أذن، ومن يريد الشراب منه فلا بد من أن يمسه بيديه .
 (١٨) حمارة فردة أى لها وليد صغير يحبس بعيداً عنها، فعندما تترك تندفع ذاهبة إلى وليدها .
 (١٩) الطن يشبه أو القفة ويصنع من سعف النخيل .
 (٢٠) طريوش يملأ بنقود فضية وذهبية، حسب الاشتراط، وكان يعطى لأهل القتل تعويضاً لهم عن قتلهم مثل الدية .
 (٢١) الزوادة: هى الزاد من المأكول والمشرب .
 (٢٢) الريافة: يقصد أهل الريف، وهنا هم من ريف الصعيد .
 (٢٣) الطرفاية: نوع من النباتات الشجيرى ينبت بمفرده ويطول مترين وإذا ترك يغطى مساحة ويصبح كالدغل، ويسمى أحياناً بالعبل .
 (٢٤) الحاجة: اسم لمكان .
 (٢٥) يقصد وادى النيل .
 (٢٦) المعاون: مسمى لوظيفة .

(٢٧) واضح أن هذا القول من عند الراوى، لأن تلك الأحداث حدثت، عل حسب ما سيتضح فيما بعد، قبل حادثة دنشواى ١٩٠٦. كذلك كيف سيعرف أهل الواحات بخبر دنشواى فى وقت لم تكن فيه أى اتصالات.

(٢٨) الأبرمة: جمع برام، وهو من الفخار.

(٢٩) يستخدم العطرون فى تثبيت الصبغة، ويوضع أيضاً على مضغة الدخان. وإلى الآن تذهب قوافل الجمال من باريس لجلبه من السودان وبالقرب من حدود تشاد والسودان وتستغرق الرحلة حوالى خمسين يوماً.

(٣٠) عين غردون سلاطين النمساوى لدارة، وكان ذلك حوالى عام ١٨٧٩ وفى عام ١٨٨٣ عين فى الفاشر، وفى العام نفسه حكم دارفور. عندما سقطت الأبيض فى يد فى ١٦ يناير ١٨٨٣ لم يجد سلاطين بدأ من إعلان إسلامه لتهديته خواطر الجنود. أسر سلاطين فى واقعة شيكان فى ديسمبر ١٨٨٣ وبقي فى أسر المهدي فى كردفان حيث استطاع الفرار من أم درمان ١٨٩١. محمد فؤاد شكرى، مصر والسودان: تاريخ وحدة وادى النيل السياسية فى القرن ١٩، مصر ١٩٥٧، ص ١٥٢، ٣١٣، ٣٢٥.

(٣١) من تعاليم المهديّة التشدد فى الالتزام بالنص الذى جاء به القرآن وماورد صحيحاً عن الرسول عليه الصلاة والسلام؛ فالقرآن وصحيح السنة هما الحكم الوحيد فى تقرير الحكم الشرعى.

ومن منشورات المهدي:

- منع الاستغاثة بغير الله ولو كان نبياً أو رسولاً أو ملكاً.

- ألا ينسبوا أو يتوهموا أو يطلبوا من رجل صالح شيئاً.

- اعتبار أى عمل من هذه الأعمال شر لها - د. عبد الودود شلبى، الاصول الفكرية لحركة المهدي السودانى ودعوته، مصر ١٩٧٩، ص ٢٠٨ - ٢١٧.

(٣٢) غزا الدراويش باريس عن طريق درب الأربعين عام ١٨٩٢ قادمين من الجنوب، بقوة قوامها ٥٠٠ جندي تحت قيادة الأمير عثمان أزرق الجعلى حيث بلغوا باريس فى شهر أغسطس ١٨٩٢، وتصادف أن كان رجال الإدارة فى باريس يوم وصول الغزاة فقبض عليهم الجعلى، ومعهم العمدة وعشرة من الأعيان، واتخذهم أسرى. على أن إقامة الغزاة لم تطل أكثر من يومين اثنين؛ إذ جردت الحكومة المصرية حملة لمقاتلتهم تحت قيادة «هيجل»، وعندما وصلت الحملة باريس كان الغزاة قد انسحبوا. وقد شيدت الحملة طابية للدفاع عن باريس، عبداللطيف واكد، مدائن الصحراء، د. ت، ص ١٢٢ - ١٢٣.

(٣٣) كان يوضع البارود فى الماسورة ويكبس ويوضع فوقه قطعة قماش ويشد الزناد فيخرج شرار يصل إلى البارود فينطلق.

(٣٤) وجبة المياه اثنتى عشر ساعة.

(٣٥) الملكية ملكية للمياه وليست للأرض.

(٣٦) يذكر الراوى أن أحد الرجال الذين قابلوا حسبا، واسمه عمر التويم، أخبره بذلك منذ مدة طويلة وكان طاعناً فى السن.

(٣٧) عبدالمنعم أحمد عبدالرحمن، ٦٣ سنة، باريس، مزارع، باريس، ١٩٩٣، الجامع: شوقى عبدالقوى.

(٣٨) ينتشر اسم القصر فى الصحراء الغربية؛ فيوجد قصر دوش، وقصر الغويطة، وقصر زيان، وقصر باريس بالخارجة، والقصر بالبحرية، وقصر الفرافرة، والقصر بمرسى مطروح، وقصر الروم فى واحة سيوة. وكل مكان ينعت بالقصر لابد وأن يكون بجوار أثر قديم خلفه القدماء، ولا بد من أن تكون البلدة التى يطلق عليها اسم القصر هى أقدم البلدان المحيطة. عبداللطيف واكد، واحات مصر: جزر الرحمة وجنات الصحراء، مصر ١٩٥٧، ص ٢٤٠.

(٣٩) بلاط والقلمون أسماء قرى بالداخلة.

(٤٠) من المعروف أن خالد بن الوليد لم يأت إلى مصر، وأن الذى فتح مصر هو عمرو بن العاص.

(٤١) يزيد: هو يزيد بن معاوية بن أبى سفيان، وهو الذى ولى الخلافة بعد معاوية.

(٤٢) لا يعرف الراوى أى كوبرى.

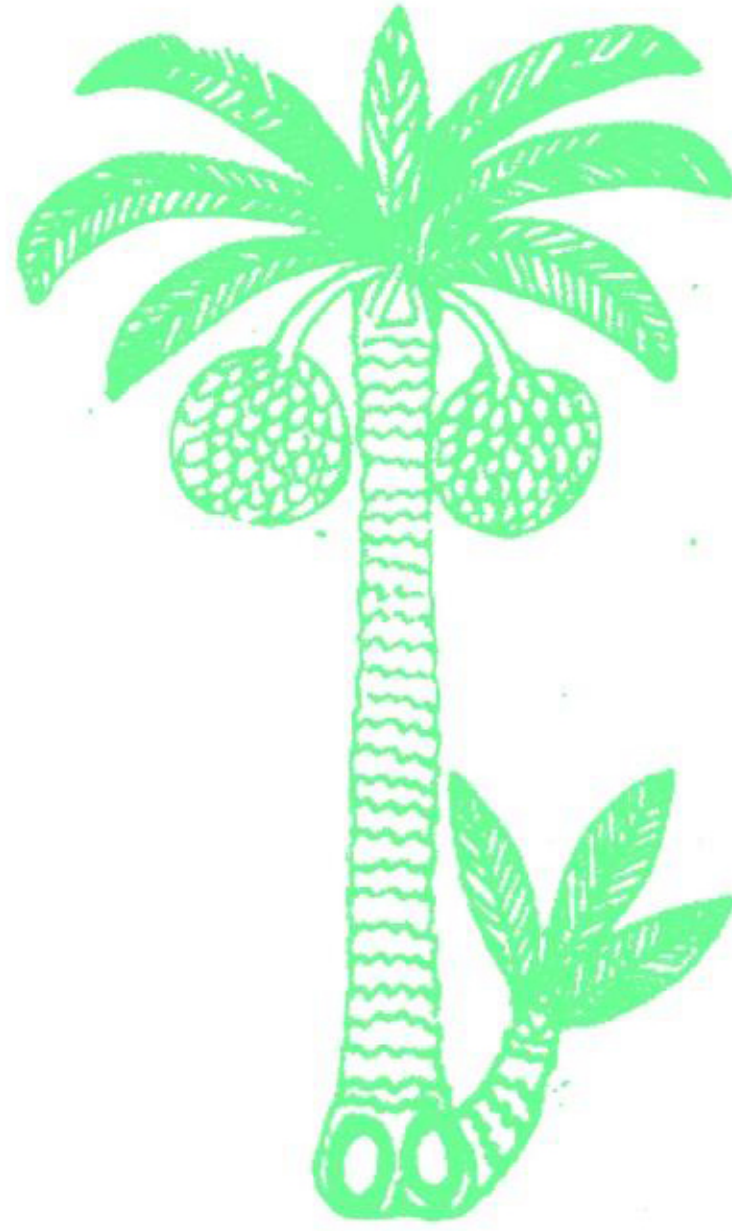
(٤٣) غزا السيد أحمد السنوسى الواحات البحرية والغرافرة والداخلة والخارجة فى فبراير ١٩١٦. د. فاطمة علم الدين، حدود مصر العربية، مصر ١٩٩٤ ص ٣٩ - ٤٠. يذكر الدكتور محمد فؤاد شكرى أنه بعد تهقر القوات السنوسية والتركية المصرية أمام الإنجليز استطاعت قوات محمد صالح حرب الوصول إلى سيوة ومنها إلى الواحات البحرية والغرافرة فالدخلية واستمرت حرب العصابات ضد الإنجليز طوال عام ١٩١٦.

وترك محمد صالح حرب قوة قليلة العدد فى سيوة لملاحظة الأمن كما ترك قوة فى البحرية والغرافرة لهذا الغرض، وأنشأ معسكراً فى تنيدة بالداخلة.

واستمرت أعمال حرب العصابات قاصرة على مهاجمة معسكر الإنجليز، وتحت ضغط القوات الإنجليزية قررت القوات الإنسحاب من الداخل، وكان السيد أحمد الشريف السنوسى قد وصل من سيوة فى أواخر ١٩١٦.

محمد فؤاد شكرى (دكتور)، السنوسية دين ودولة، مصر ١٩٤٨، ص ١٣٢.

- ويذكر واكد أن القصر كانت مركزاً مهماً للسادة السنوسية ففي عام ١٨٨٤ وصل إليها الشيخ محمد ميهوب أحد تلامذة السنوسى وأقام فيها، ثم حفر عددًا من الآبار بلغ ثلاثة عشر بئرًا وهب بعضها للسنوسى.
- عبد اللطيف واكد، مدائن الصحراء، ص ١٥٢.
- يمكن القول بأن ٩٠ ٪ من البدو في صحراء مصر الغربية كانوا ينتمون للطائفة السنوسية. د. فاطمة علم الدين، المرجع السابق، ص ٩٩.
- (٤٤) أحمد سنوسى خلف الله، ٧٢ سنة، القصر، بالمعاش وكان يعمل بالصحة، القصر: تسجيلات ١٩٩٤، الجامع: شوقى عبدالقوى.
- (٤٥) محمود أحمد أبو بكر، ٦٥ سنة، مزارع، القصر.
- القصر: تسجيلات، الجامع شوقى عبدالقوى.
- (٤٦) صاحب الدعوة هو محمد بن على السنوسى من بلدة مستغانم بالجزائر، ولد فى ١٨٨٧، أما السيد أحمد الشريف فقد وصل بجيشه إلى أم الرخم بمرسى مطروح فى عام ١٩١٥.
- محمد فؤاد شكرى (دكتور)، السنوسية دين ودولة، ص ص ١٠، ١٧٢.
- (٤٧) محمود أحمد أبو بكر، ٦٥ سنة، القصر، مزارع. ش ١٧ و ١، و ٢ - ١٩٩٣ القصر. الجامع شوقى عبد القوى.
- (٤٨) المقرئى، الخطط، مصر، د. ت، ج ١، ص ٤٤١.



الغناء اليدى ومقومات الشكل

د. محمد عمران

من قائمة المأثورات الموسيقية الشعبية المصرية، يمكن تصنيف النشاط الموسيقى الشعبى فى إطارين أساسيين:

الأول: يضم أشكالاً موسيقية تتعدد فيها طرق الأداء وقواعده ودواعيه بتعدد المناسبات الاجتماعية التى تؤدى فيها. ولذلك فإن هذا الإطار يتسع ليضم قائمة مطولة من الموضوعات التى تشكل النشاط الموسيقى الشعبى (عند غير المحترفين) والذى يساير كل مراحل الحياة فى الثقافة الشعبية.

والأداء - فى هذا الإطار - لا يتطلب، فى عمومه، تأهيلاً فنياً خاصاً يوقفه على أفراد أو فئة بعينها، إذ يكفى المؤدى أن يكون ملماً إمامة عامة بالمحفوظ الفنى السائد، ويكفيه أيضاً أن يكون على دراية متواضعة بأساليب الأداء الشائعة، تسمح له بمجارة المناسبات الاجتماعية دون الإخلال بتقاليدها.

الثانى: يضم أشكالاً موسيقية تقوم - بالضرورة - على عناصر وإمكانات فنية، كما تقوم على توفر قدرات خاصة لدى المؤدين، سواء على مستوى الصوت البشرى، أو على مستوى الأداء على الآلات الموسيقية، أو على مستوى المعرفة الفنية بخصائصها الصوتية وكيفية الإفادة منها.

وفى هذا الإطار عرفت الثقافة الشعبية فى مصر نوعاً من الغناء انتشر عبر واديهها من أقصى شماله إلى أقصى جنوبه. وعلى الرغم من أن هذا الانتشار الممتد صاحبه تنوع وتعدد لأشكال الأداء التى يقوم عليها نشاط الموسيقيين المحترفين؛ فإننا نستطيع - مع ذلك - أن نميز فيه أنماطاً أربعة على

يتخذ هذا الإطار وضعاً خاصاً فى الثقافة الشعبية، يأتى من الخصوصية الفنية للموضوعات الموسيقية التى يتناولها من ناحية، ومن خصوصية الوضع الفنى للمؤدين لاسيما الوضع الذى يظهر طبيعة النشأة الاجتماعية، والأسباب التى ألهتهم لاعتلاء مكانة الاحتراف فى الأداء الموسيقى.

النحو التالي:

١- الغناء الذى ارتبط بالشعراء. وتبرز على قائمته السيرة الشعبية.

٢- الغناء الذى ارتبط بالمداحين؛ بقدر متساوٍ - عددًا من القصص الغنائية الذى يتناول سير الأنبياء والصحابة والأولياء.

٣- الغناء الذى ارتبط بالمنشدين الدينيين، والمنشدين المشايخ. ويضم: الدينى من القصائد ومنظومات الابتهاالات والتواشيح والأدوار والطقاطيق. كما يضم بعضاً من قصص الرسل والصحابة.

٤- الغناء الذى ارتبط بمعنى الموال، والذى يعرف فى الوجه البحرى باسم «الغناء البلدى»، على أن بعض الباحثين أضاف إلى هذا النمط لوناً آخر من الغناء معروفاً فى صعيد مصر باسم «الفن الصعيدى». وتقوم هذه الإضافة على سببين، أولهما: أن تميز المؤدين - فى كل من الغناء البلدى، والفن الصعيدى - يأتى من تفوقهم (على سائر المغنين المحترفين) فى الإبداع الغنائى المصاغ فى نظم الموال بأشكاله المتعددة.

وثانيهما: أن المحفوظ الغنائى عند المؤدين (فى كل من الغناء البلدى والفن البلدى والفن الصعيدى) يشتمل على بند من الغناء استلهمت موضوعاته من أحداث ووقائع بعينها، وصيغت فى قالب قصصى. منها على سبيل المثال: موال الطير، وموال أدهم الشرقاوى، والجرجاوية، وحسن ونعيمة.

وإذا كنا نخصص هذا العرض للغناء البلدى، دون الفن الصعيدى، فلأننا ننظر إلى الغناء البلدى، على أنه نمط غنائى، قائم بذاته، وأن مقدار التشابه بينه وبين الفن الصعيدى - والذى أدى إلى إدماجهما تحت نمط غنائى واحد - لم يخف، بحال، التميزات الفنية الأساسية التى تدل بوضوح على اختلاف الانتماءات الثقافية التى يقوم عليها كل من الغناء البلدى، والفن الصعيدى، ولاسيما الاختلاف الذى انعكس على أساليب وطرق معالجة الموضوعات الغنائية المتماثلة من ناحية، وانعكس على أساليب وطرق معالجة الألحان التقليدية، حتى تلك التى تقوم على مبادئ وقواعد واحدة، من ناحية ثانية. وهذا لايعنى - فى الوقت نفسه - أننا نتجاهل مقومات التشابه القائمة بين هذين الصنفين الغنائيين، فتخصيصنا هذا العرض للغناء البلدى دون الفن الصعيدى، إنما يعنى أننا نضع هذه المقومات فى حدودها الحقيقية. ولأن هذا الأمر يحتاج إلى مقارنة تفصيلية بين هذين الصنفين الغنائيين وبعضهما البعض لأمجال لبيانها فى هذا المقام؛ فإننا نكتفى بالتذكير بأن التخصص فى أداء الموال ارتبط بالمعنى البلدى،

وأن هذا الغناء «البلدى» لايقوم فى أساسه إلا على أداء الموال. ونذكر أيضاً بأن المؤدى للفن الصعيدى لايعتمد على أداء الموال اعتماداً أساسياً، لأن تميزه الفنى يأتى من إبداعاته فى منظومات المربع. أما فيما يتعلق بوحدة الموضوعات الغنائية المتمثلة فى المواويل القصصية التى مر بنا بيانها، فيمكن القول، من قبيل التذكير أيضاً، أن هذه الوحدة لايقابلها وحدة فى الشكل الشعرى الذى صيغ فيه هذا القصص؛ فهو فى الغناء البلدى يصاغ بالضرورة فى شكل الموال، بينما يصاغ فى الفن الصعيدى فى شكل المربعات. وربما لذلك يسمى هذا القصص فى صعيد مصر «دور»، وليس «موالاً»، ويقصد به تخصيصاً موضوع القصص نفسها، وليس الشكل الشعرى أو الموسيقى.

على أننا لا نذكر بهذه الميزات لنسلم بأن الاختلاف الذى يأتى عليه هذا النشاط الإبداعى ينحصر فى مجرد الاختلاف الذى يتعلق بطبيعة الخطط الذهنية التى تنشأ عليها العمليات الإبداعية فى هذا النشاط الفنى، ولاشك أن هذا الأمر قد يبدو معقداً عندما ينسحب على المعالجة الموسيقية بأشكالها المتعددة.

وتصنيف الغناء البلدى على أنه نمط موسيقى قائم بذاته لايقوم - فى واقع الحال - على المبررات والحجج النظرية وحدها، فلمغنين الشعبين أيضاً تفسيراتهم لطبيعة الأطر التى تفصل بين غنائهم وغناء المغنين الشعبين المحترفين الآخرين. فهم يعالجون خصائص التمييز على أنها اختلاف فى «اللون»، (لون بلدى، لون صعيدى، لون صوفى.. إلخ) وهو الاصطلاح الدارج الذى يشير عندهم إلى الاختلاف الصريح بين نمط غنائى ونمط غنائى آخر. ويشير أيضاً إلى الفروق الفنية الطفيفة، حتى تلك التى تفصل بين طريقتين فى الأداء لنمط غنائى واحد.

وإذا كان الباحثون قد نظروا إلى المغنين الشعبين المحترفين - بمختلف طوائفهم وانتماءاتهم الفنية - على أنهم حملة المأثور الموسيقى الشعبى، فإن المغنين البلديين يعمدون دائماً إلى تمييز وضعهم الفنى، ليس فقط من الناحية التى تتعلق بموضوعات الغناء وأشكاله الشعرية، أو التى تتعلق بالأداء وأساليبه، وإنما أيضاً من الناحية التى تبين أثر هذا الوضع الفنى فى تشكيل سمعتهم الفنية ومكانتهم الاجتماعية والى ينظرون إليها على أنها تحظى بمرتبة أعلى من تلك التى تحظى بها مكانة المغنين فى الأنماط الغنائية الأخرى. ولا مجال هنا لدواعى الاستغراب حينما تعلق عند المغنى البلدى المعاصر نبرات التفاخر بوضعه الفنى، لا سيما عند استحضاره كل الدلالات الإيجابية لمفهوم «بلدى». هو التفاخر الذى

والموال عند المغنى البلدى يأتى فى أشكال متعددة يتحدد كل منها بعدد الأبيات التى يشتمل عليها، فمنه مايشتمل على أربعة أبيات، ومنه مايشتمل على خمسة، أو ستة أو سبعة أو تسعة أبيات.. إلخ. ولكى يظل الموال محتفظاً بالشكل التقليدى للموال رغم اختلاف عدد الأبيات من شكل لآخر؛ فإنه لا بد أن يشتمل على أقسام ثلاثة، عتب (بداية) رَدفة (وسط) غطاء (نهاية). مثال ذلك:

أ - العَتَبُ:

عملت صَيَادٌ وَيَصْطَادُ شَلَّ بِنْيِهِ
البورى ولَا البياض دَا شَىْ بِالْنِيهِ

ب - الرَدْفَةُ:

يا صَيَّادِينَ السَّمَكِ دَا الرَّرْزُقُ مَشْ بِالْجَرَى

ج - الغَطَاءُ:

اسْعَى وَذَاكَرَ لَكِنَّ الرَّرْزُقُ بِالْنِيهِ

وفى إطار تعدد الأشكال الشعرية للموال، عرف الغناء البلدى شكلاً مميزاً من المواويل يعرف بالموال القصصى، يكثر فيه عدد الأبيات الشعرية لتصل إلى مئات الأبيات. وقد شاع هذا الشكل من المواويل مع تحول أدائه إلى فقرة رئيسية فى محفوظ كل المغنين البلديين. وعلى الرغم من كثرة عدد أبيات هذا الشكل من الموال؛ فإنها - فى كل أعدادها - لا بد أن تنتظم فى شكل داخلى معين. وأكثر المواويل القصصية انتشاراً هى تلك التى تنتظم فيها الأبيات - وقوافيها - على شكل مواويل قصيرة رباعية أو خماسية، أو سداسية.. إلخ. وتتوالى تبعاً مكونة الشكل الشعرى العام للموال القصصى.

ويبدأ الموال القصصى بـ«عتب»، واحد من المواويل القصيرة (الداخلية) تتوالى بعده بقية المواويل القصيرة بأشكالها المختلفة. وتنتهى القصة ببقيّة الموال الأول، أى بالردفة والغطاء، فيكتمل بذلك الأداء. مثال:

بداية القصة: ١- عتب الموال القصير الأول:

يادهر كلك حوادث مؤلمة ونعيم
ومعادن الخلق فيها خشن ونعيم
الدنيا فانيه وعجب وفيها التَّعب ونعيم

(تتوالى مواويل قصيرة كاملة)

ختام القصة: ب - رَدْفَةُ الموال الأول:

واسمع كلامى يا عاقل بالأدب تانى
«خالده» و«جميل» رَدُو لبعضهم تانى

يتسم بذات الذبرات عند الغالبية العظمى من المغنين البلديين وكأنه مَقُومٌ من مقومات النشأة والتربية. فالحاج مصطفى مرسى (واحد من شيوخ الغناء البلدى، ومعلم العديد من مشاهير المغنين البلديين المعاصرين) كان يقول: «أنا رجل بتاع مَوَالِ بلدى، شغلتنا معروفة، والزيون عارف مطرَحنا، لما يكون عايزنا لازم يجى لغاية عندنا عشان يتفق معانا ويعطينا عربون. لكن بتوع الدُفق والطار والريابة «دول»، مَحْدَش يعرف لهم مطرَح، وشغلتهم غير شغلتنا». وتلك هى النظرة نفسها التى صورت للمغنين البلديين المعاصرين، أن مصطلح «فنان شعبى» (الذى هيمن على الساحة الفنية المعاصرة) إنما صيغ خصيصاً ليدل عليهم وحدهم دون سائر المغنين المحترفين فى الأنماط الغنائية الأخرى. ووفق هذا التصور فإنهم يطلقون على مغنى السيرة اسم «شاعر»، وقد يجارون الباحث من قبيل المجاملة أو لتمرير الموقف فيقولون «شاعر شعبى»، و«مداح شعبى».. إلخ. أما المنشد الدينى فيعرف عندهم باسم «المنشد الصوفى»، و«الصييت»، ويقولون: «الموالدى» إشارة إلى تخصص بعض المنشدين (فى الزمن السابق) فى أداء قصة المولد النبوى الشريف.

وإذا كانت هذه النظرة قد تؤخذ على أنها محاولة من قبل المغنين البلديين لتمييز وضعهم الفنى (فى إطار الأداء الموسيقى الاحترافى)؛ فإننا - ورغم كل الإيحاءات التى تنطوى عليها هذه النظرة - نضعها موضع الاعتبار، لاسيما مايتعلق فيها بطبيعة الفواصل والروابط التى يقيمونها بين الأنماط الموسيقية الشعبية وبعضها البعض، وكذلك مايتعلق منها بمغزى المفاهيم والقناعات التى يستندون إليها فى تفسيراتهم. لكننا نتجه مع ذلك إلى مقومات هذا النمط من الغناء بوصفها المدخل الفنى المباشر الذى يتسق وطبيعة عرضنا، فنعرض للشكل ونركز على شقين: أولهما الشكل الشعرى المستخدم فى الغناء البلدى، وثانيهما الشكل الموسيقى المصاحب له.

أولاً: الشكل الشعرى:

تصاغ موضوعات الغناء البلدى فى صنفين من النظم الشعرى:

الصنف الأول: الموال: وهو النظم الشعرى الأساسى الذى يعتمد عليه المغنى البلدى فى صياغة القاسم الأكبر من موضوعاته الغنائية، حتى أن هذا المغنى «البلدى» كان يعرف أيضاً باسم «مغنى الموال».

ج- غطاء الموال الأول:

وعاشو مع بعضهم تانى فى رضى ونعيم

الصنف الثانى: ب - الطقطوقة: شكل شعري مكون من عدد من الأبيات تقوم على قافية واحدة أو على عدة قوافٍ، ووفق النظام الذي يجرى به تقسيم مكونات الطقطوقة. والذي يأتي على النحو التالي:

المذهب: يتألف من مقطع شعري يتكون عادة من بيتين أو ثلاثة، وهو المقطع الذي يتكرر في الطقطوقة بقافية واحدة.

الكوليه/ الغض: يتألف من مقطع شعري يقوم على قافية واحدة قد تتفق أو تختلف مع قافية المذهب. وتقوم الطقطوقة على عدد من الكوليهات (الأغضان) قد تتفق قوافيها أو تختلف مع بعضها البعض. ويفصل بين الكوليه والكوليه الذي يليه إعادة لمقطع المذهب. مثال ذلك:

المذهب:

جلاّب الخير، جلاب الخير يابا

جانا بالخير، جانا بالخير يابا

كوليه:

وعريس بيطل وجاب الكل يابا

خدست الكل وزى الفل يابا

المذهب:

جلاّب الخير... إلخ

إذا كان سائر الغناء البلدي ينتظم في هذين الصنفين من الشعر (الموال، والطقطوقة) فهناك من المغنين البلديين من لا يلتزم التزاماً صارماً بالحفاظ على شكل كل من الموال والطقطوقة في التحديد الذي مر بنا توضيحه. فالأداء عند المغنى البلدي وإن كان يقوم على قواعد وتقاليد بعينها؛ فإنه يقوم أيضاً على قدر من المرونة، ربما يكون تعدد الأشكال الشعرية للموال واحد من مظاهرها. لكننا - وفي إطار هذه المرونة - لانستطيع أن نتجاهل الفروق والتمييزات الفردية للمؤدين والتي حملت بعضهم على تجاوز التعدد التقليدي للأشكال الشعرية، إلى التحرر أحياناً من القواعد الصارمة التي كانت تلزم الجميع - في السابق - بالحفاظ على شكل معين للمكونات الداخلية التي تقوم عليها الأشكال الشعرية الغنائية،

سواء في الموال (عتب/ ردفة/ غطاء) أو في الطقطوقة (مذهب/ كوليه/ مذهب.. إلخ). وهو الأمر الذي يمثلته العديد من الأشكال المستحدثة لمنظومة الموال، حيث يمكن أن نجد شكلاً منها لا يقوم على التقسيم الداخلي المتعارف عليه، أو نجد شكلاً آخر لا يزيد عدد أبياته عن ثلاثة. كما هو واضح من المثالين التاليين:

لو كان أبويا نهانى وقال لى توب لك يوم يابنى

وأرمى أساس عشتك من قبل ماتبني

أنا بنيت وعليت وجا الذون يعاينى (يعاينى = يمرضه)

مايهُدش جبال المحبة إلا قليل الأصل يابنى

أنا حكم على الزمن لخبط لى قمحى على تبنى

إلى عملته فى أبويا بيخلصه إبنى

و:

الى معاه فكر ينام به الليل ويصحى به

الشمع يحرق فى نفسه وينور على صحابه

نام ياخالى نام، وسيب الغلب لأصحابه

وفي الطقطوقة قد لا يلتزم المغنى بمراعاة مكوناتها الداخلية، فقد لا يظهر المذهب في الأداء إلا بعد أداء الكوليه الأول، وقد لا تنتهى الطقطوقة بالمذهب. وقد تقوم الطقطوقة - من أساسها - على مذهب وكوليه واحد وهكذا..

ثانياً: الشكل الموسيقى

أ - الأداء المرتبط بالموال

على الرغم من أننا لانعرف على وجه الدقة متى تكون الإطار الاحترافى للغناء البلدي فإنه، ومما لا شك فيه حتى اليوم، أن منظومات الموال القصير بأشكاله المختلفة كانت عماد هذا الغناء فى دلتا مصر قبل أن تبرز أهمية الطقطوقة والموال القصصى فى هذا النمط من الغناء.

ورواج الموال القصير اقترن (فى هذا الإطار الغنائى) برواج شكل موسيقى مميز قام على طرق وأساليب أداء ذات صلة بمكونات الشكل الشعرى للموال القصير وذات صلة بمغزى الخطاب الذى صيغ فى أبياته. ولأن خطاب الموال يجنح غالباً تجاه معالجة حالات الشجن ومواطن الأسى والشكوى من الزمن؛ فإن هذه المعالجة انسحبت على لهجة

الأداء الموسيقي للموال، لاسيما وأن المؤدين قد توارثوا - من مقومات الموسيقى الشرق عربية - أساليب أداء ومكونات مقامية تساعد على إبراز هذه الناحية.

وبجانب هذه الميزة ارتبط الأداء الموسيقي للموال - ومازال - بعدد من الخصائص الفنية يحددها الدارسون في: حرية الأداء من الناحية الإيقاعية (أى الأداء الموسيقي غير المقيد بوزن قياسي)، وفي الاعتماد على تداعى الألحان في مسار مرتجل يجنح تجاه الإفادة من معطيات الموسيقى الشرق عربية، لاسيما الإفادة من قواعدها في التلوينات والانتقالات المقامية.

وفي الأداء الموسيقي للموال تأتي خاصية التحرر من الوزن القياسي على قائمته الخصائص الفنية التي يبرزها الباحثون، بوصفها - كما يقولون - «خاصية أساسية، تنتظم على أساسها سائر المكونات البنائية التي يتشكل منها الأداء الموسيقي للموال، وهي مكونات لا تتقيد غالباً بشكل التقسيمات اللحنية أو المسارات المتعارف عليها في الأداء الموسيقي الموزون».

وعلى الرغم من أهمية الاعتبارات التي نوليها لخاصية الوزن في الأداء الموسيقي؛ فإن أى درسٍ للكيفية التي يتشكل بها الأداء، لابد أن يقوم على تحديد دقيق لطبيعة الدور التكويني الذي يلعبه الوزن القياسي في كل نمط موسيقي، لاسيما وأن هذا الدور يختلف من نمط موسيقي إلى نمط موسيقي آخر، ومن شكل موسيقي إلى شكل موسيقي آخر. وإذا كان التفسير السابق يرى أن الأساس في انتظام المكونات البنائية للأداء الموسيقي هو نوع الوزن، فهذا يعنى من ناحية أننا لانفرد بين الأداء الموسيقي للموال وبين أى أداء موسيقي لايجرى بوزن قياسي. كالأداء المقترن بأغاني تهنين الأطفال وأغاني التحنين ومنظومات العديد وغيرها من الأشكال المشابهة والتي يستطيع عامة الناس أن يفرقوا بين كل منها بمجرد الاستماع إليها. وهذا يعنى من ناحية أخرى أننا نغض النظر، حتى عن دلالة المعايير البسيطة (المتوارثة) التي يستند إليها العامة في تمييز أشكال الأداء من بعضها البعض.

إن التشابه القائم على خاصية عدم التقيد بوزن قياسي، لايعنى بالضرورة أن الأداء الموسيقي في كل من الموال وتلك الأشكال الأدبية يقوم على قواعد فنية واحدة كما أن التحرر من الوزن القياسي في الأداء الموسيقي المصاحب للموال، لايعنى أيضاً أن المكونات البنائية التي تدرج تحت هذه الخاصية لا ضابط لها. وكأن خلق الأداء الموسيقي من الوزن

القياسي في الموال يعنى، في الوقت نفسه، إقصاء الأداء عن أية قواعد للتشكيل الفني الموسيقي! صحيح أن التحرر من الوزن القياسي قد يؤدي - في بعض الأشكال الموسيقية - إلى تحرر الأداء من الالتزام بخطة لحنية بعينها لصياغة المسارات النغمية، أو لتشكيل مكوناتها، وهو الأداء الذي يمكن أن نسميه «أداء حراً». لكن هناك - مع ذلك - فارق مهم بين خصائص هذا الأداء «الحرة»، وخصائص الأداء الذي يلتزم فيه المؤدون بقواعد وأساليب فنية بعينها، لكي ينشئوا شكلاً موسيقياً، يراعون فيه عن عمد، أنه غير مقيد بوزن قياسي. وهو الفارق الذي ينأى بالأداء الموسيقي للموال عن الأشكال الموسيقية الأخرى التي تتفق معه في خاصية الوزن.

أما عن تداعى الخواطر اللحنية في الأداء الموسيقي للموال، وخاصة عند المحترفين - فمن الخطأ أن نفسره حسب المفهوم الشائع للارتجال، وهو المفهوم الذي يضع العمليات الموسيقية التي تجرى في الموال، على درج «البساطة، في التنغيم، وعلى مستوى العضوية في الأداء». فالتحليل الفني لما يأتي في الموال من خواطر لحنية، يؤكد أن هذه الخواطر تعد تمثيلاً متقناً للجهد الفني الابتكاري الخاص بالمؤدى. وهو جهد يظهر كيفية معالجته للأسس الموسيقية المتوارثة والمتعارف عليها في الموال، ولايصح النظر إلى هذا الجهد إلا بوصفه خلاصة الخبرة التي يتعين على كل مؤدٍ «محترف» أن يتحصل عليها، لكي يدخل ميدان أداء الموال، وهي الخبرة التي يمكن أن نتلمس بعضاً من جوانبها في وصفنا التالي لأقسام الأداء الموسيقي الذي يأتي عليه الموال:

أ - الاستهلال / التمهيد: يتشكل من مسار لحني يتألف من بضع نغمات قليلة تكون، عادة، النغمات الأساسية في التكوين المقامي المختار. ويجرى تحريك المسار بتمهل يكفى لتوكيد هذه النغمات القليلة بوصفها الأساس النغمي الذي يتشكل عليه الأداء، والذي يساعد - في الوقت نفسه - على التشكيل الحسى العام بالإطار النغمي. ومتى تم الانتهاء من تشكيل هذا المسار الابتدائي، ينصرف المؤدى بصوته إلى بناء متصل نغمي ينقله إلى مرحلة أخرى في الأداء.

ب - الوسط / النماء: ويبدأ بتوليد أشكال مضطردة من التكوينات اللحنية تنصرف إلى مسار صاعد وهابط وفق الضرورة التي تقتضيها خاصية «التألف» بين النغمات. وفي كل حركة صوتية يكون للنغمات المحورية دور أساسي، إما للوصول إليها (ركوز) أو للانطلاق منها (بناء). ويظل الأداء يجرى على هذا النحو خالقاً أشكالاً متعددة للترابط بين

النغمات وبعضها البعض. وفي هذا القسم الغنائي في الموال يستطيع المغنى المقتدر أن يظهر براعاته في معالجة العلاقات النغمية الطبيعية والتي يتيحها التكوين المقامى فى السلام الشرق عربية، من ذلك على سبيل المثال:

- القدرة على اختيار اللحظة الملائمة للتركيز على نغمة ما، إما بمدّها أو بزخرفتها أو بتكرارها عدة مرات قبل الانصراف عنها إلى النغمة التي تليها صعوداً أو هبوطاً.

- القدرة على اختيار اللحظة التي تضاعف من حالة انسجام وتوافق التكوين اللحنى عند تكوين نغمة فيه ثم تعديلها ببطء أو تعديلها سريعاً إيداناً بالانتقال الصريح إلى مقام موسيقى آخر، أو الاكتفاء بلمس هذه النغمة من قبيل تطعيم المسار فى هذه اللحظة من الأداء.

- القدرة على اختيار مقطع لحنى بعينه، والتدرج به إلى موقع آخر فى الأداء لغرض إعادة جزء سابق من الأداء، أو بغرض الوصول إلى الخاتمة.

ج - الخاتمة / التسليم: هناك شروط مهمة للوصول بالأداء إلى خاتمة الموال، إن لم تتحقق سقط الأداء كله. ومن هذه الشروط أن ينتهى الأداء الموسيقى على النغمة الأولى التي يرتكز عليها المقام الموسيقى المستخدم فى الأداء (النغمة الأساس)، ولا بد أن يكون الوصول إلى هذه النغمة الأساس قائماً على التدرج اللحنى المقنع. وهذا التدرج - وإن كان ينظر إليه أحياناً على أنه «تصفية» لما تم من عمليات موسيقية - (أى التدرج بالأداء إلى حيث بدأ بالنغمات القليلة)؛ فإنه كثيراً ما يأتى بعكس هذه النظرة، وخاصة عند المغنى المحترف الذى يتميز بقدرة خاصة فى أداء الموال. وكل مغنٍ لديه خطته اللحنية التي يتميز بها بين أقرانه، فى رسم مسارات الألحان وسائر العمليات الموسيقية التي تجرى داخل الموال. ففي الخاتمة تتكثف كل أو بعض هذه العمليات الموسيقية التي (مر بها الأداء) وكأنها إعادة للعرض الموسيقى بكل توافقاته فى إيجاز سريع خاطف. ويقدر استيعاب المؤدى لأساليب هذا التكثيف السريع، ويقدر توفيقه فى تنفيذ خطته اللحنية، بقدر ما ترتفع درجة الإقناع بالخاتمة «التامة» المثيرة.

وفى الأداء التقليدى للموال، درج الفنانون المحترفون على إظهار علاقات تكوينية بين شكل الموال (الشعر)، وبين شكل الأداء (الموسيقا). وهى علاقات لا تنقف عند شكل التقسيم الثلاثى (المتقابل) فى كل من الشعر والموسيقا المصاحبة له؛ وإنما تتجاوزها لتظهر المبدأ الفنى الذى قام عليه هذا التقسيم. فالشعر - فى الموال - يبدأ بالعتب، أى التقديم أو الاستهلال

الذى يتحقق فى الأداء بعمليات موسيقية تظهر فيها أساليب التحضير والتمهيد النغمى، إلى أن تحين لحظة انتقال الشعر إلى قسم «الردفة»؛ وهى وسط الموال، أو بالأحرى: قلب الموال «الشعر»، وقلب الموال «الموسيقا» حيث يتصاعد فيه اللحن باستعراض متقن لطرق الأداء المتعارف عليها فى أداء الموال، وعلى وجه الخصوص: تلك الطرق التي تنشئ علاقات متألّفة «ومثيرة» بين التفاصيل الصوتية الرهيفة وبعضها البعض من ناحية، وبينها وبين النغمات الأساسية فى الأداء من ناحية ثانية.

على أن التقابل فى شكل التقسيم بين الشعر والموسيقا المصاحبة له، وكذلك مراعاة المبدأ الذى قام عليه هذا التقابل، لم يعد شرطاً ملزماً - عند المغنين البلديين المعاصرين - لكى يتحقق الشكل المميز للأداء الموسيقى «الموالى»، فالمغنى المقتدر فى إمكانه التغاضى عن ضرورة أن يكون الشكل الشعرى للموال قائماً على التقسيم الثلاثى التقليدى، شريطة أن يلتزم بهذا التقسيم فى الشكل الموسيقى «الموالى»، وشريطة أن يلتزم بإظهار العمليات الموسيقية التكوينية التي يتميز بها هذا الشكل الموسيقى. وهى الحالة التي استطاع بها المغنون المحترفون أن ينشئوا شكلاً موسيقياً متكاملًا للأداء «الموالى»، لا يستخدمون فيه سوى شطرة شعرية واحدة أو شطرتين، بل استطاعوا أيضاً أن ينشئوا هذا الشكل الموسيقى معتمدين على التغنى بكلمة واحدة، وأقرب مثال على ذلك، النماذج الغنائية الشائعة للأداء «الموالى»، المتكامل الذى لم يستخدم فيه المؤدون سوى كلمة «ياليل، وياعين، وآه»، وغيرها من المفردات التي يسمح تكوينها بهذا الاستخدام؛ فمن مزايا الأداء الموسيقى «الموالى»، أنه يعرف طرقاً وأساليب أداء أمكن الإفادة منها فى تطويع تفاعيل النظم الشعرى للبيت الواحد، بل وتفاعيل الكلمات المفردة لحركات وسكنات هذا الصنف من الأداء الموسيقى. وهى المزايا التي جعلت الشكل الموسيقى «الموالى» بأقسامه الثلاثة الأساسية نموذجاً للتكوين اللحنى الذى يتجاوز، بشكله ومكوناته وأساليب أدائه، بساطة التصويت الغنائى (الذى تعرفه أغلب الأشكال الغنائية الشعبية) إلى عمليات صوتية بالغة التعقيد. وهى أيضاً المزايا نفسها التي يتعين على «العازفين»، أن يخبروها جيداً عندما ييغون محاكاة الألحان التي تخرج بالتصويت البشرى فى الأداء «الموالى»، أو عندما ييغون إنشاء الشكل الموسيقى الآلى المعروف باسم «التقاسيم».

أما الأداء فى الموال القصصى، فيبدأ على غرار البداية نفسها التي تأتى فى الموال القصير. وعلى الرغم من أن المدخل الشعرى للموال القصصى يتكون من «عتب» فقط؛ فإن

بداية الغناء قد تتحول إلى أداء موسيقى متكامل، كالذى يحدث تماماً في حالة أداء الموال القصير المتكامل الأقسام.

وعند البدء في أداء متن القصة، يتجه المغنى ناحية تأكيد الأسلوب المميز لأداء قصته وهو الأسلوب الذى يعتمد فيه المغنون - غالباً - إلى الأداء بطريقة «القلة» و«الردة»، يفصل بينهما لزمة موسيقية آلية، وهى طريقة قريبة الشبه إلى حد كبير بطريقة الأداء بالسؤال والجواب الموسيقيين.

وخلال الأداء يلجأ المغنى إلى تغيير أسلوب أدائه لكي يتناسب والعمليات الموسيقية التى يجريها من حين إلى آخر، ومنها على سبيل المثال:

- تحويل أداء عدة شطرات من الشعر إلى الوزن القياسى ثم التحول بأداء هذه الشطرات الشعرية (نفسها) إلى الأداء بطريقة الموال.

- تحويل أداء عدة شطرات من الشعر إلى الوزن القياسى ثم التحول إلى شطرات شعرية أخرى بالأداء الموالى.

- الأداء بطريقة الموال على «الوحدة» الموزونة وزناً قياسياً، وتطويع الأداء من حين لآخر للوزن القياسى والعودة إلى الأداء الموالى على الواحدة.. وهكذا لفترة من الأداء قد تطول وقد تقصر وبحسب مقتضيات التصعيد النغمى.

- استخدام طريقة الخاتمة الغنائية المتبعة فى أداء الموال القصير، وذلك من حين لآخر، ثم العودة منها إلى الأداء بأسلوب «القلة» و«الردة»، أو العودة منها إلى الأداء على الواحدة أو الأداء الموزون قياسياً.. وهكذا.

وفى ختام القصة يلجأ المؤدى غالباً إلى الخاتمة الغنائية «التامة» المتبعة فى أداء الموال القصير، مستخدماً شطرات الشعر الردة والغطاء المتبقين من الموال الأول وبذلك يكتمل الأداء شعراً ولحنًا.

٢- الأداء الموسيقى للطقطوقة

إذا كان الموال بشقيه (الشعر والموسيقى) ظل علامة رئيسية لتمييز المغنين المحترفين الذين دخلوا إلى ميدانه، فإننا لانعرف، على وجه الدقة، متى بدأ غناء الطقطوقة. وسائر منظومات الغناء الموقع قياسياً يدخل إلى دائرة الغناء البلدى ويتحول شيئاً فشيئاً إلى بند مهم فى محفوظ المغنى. ولذلك فإن رصدنا لهذه الإضافة الفنية ينصب - فى المقام الأول - على الواقع الغنائى المعاصر.

وأداء الطقطوقة يعد علامة مميزة لكيفية معالجة المغنى البلدى للأداء الموقع والموزون وزناً قياسياً. وعلى الرغم من أن الوزن - فى هذه الحالة - يستمد عادة من شكل النظم الشعرى للطقطوقة ومن وزن تفاعيلها، فإن أداء الطقطوقة - عند المغنى البلدى - لايجرى مستقلاً عن السياق الموسيقى الذى يجرى عليه أداء الموال القصير. وهو اقتران لايجوز إغفاله عند رصد الأداء الذى يعرفه المغنون البلديون، لاسيما وأنه يظهر الشكل المميز لما يعرف بـ: «الوحدة الغنائية» التى تقوم على وصل الموال بالطقطوقة، ووصل الطقطوقة بالموال، رغم أن كلا منهما لايتفق مع الآخر فى خاصية الوزن القياسى.

واقتران الطقطوقة بالموال - فى الغناء البلدى - يجرى على مسار لحنى متصل. ولأن هذا المسار يتحول - عند بداية الطقطوقة - إلى الوزن القياسى؛ فإن مكونات هذا المسار تتخذ أشكالاً واتجاهات وسرعات مختلفة عن تلك التى تتخذها فى مكونات الأداء «الموالى». لكن المسار يظل - مع ذلك - قائماً على وحدة الأداء التى تسمح بإعادة أداء الموال بعد انتهاء الطقطوقة، وداخل الطقطوقة وفى إطار النظم القياسى، دون التقيد بتأثير نبراته الشديدة أو الخفيفة، وهو ما يعرف فى الأداء بـ «غناء الموال على الواحدة».

ولاشك أن دخول الطقطوقة إلى محفوظ المغنى البلدى أثر بدرجات مختلفة فى القيم الموسيقية التى كانت سائدة قبل اعتماد الطقطوقة بنداً من بنود الغناء عند هذا المغنى، ولعل المراحل التى مر بها شكل المصاحبة الآلية - عند المغنى البلدى - تكون شاهداً على هذا التأثير. فالغناء البلدى، أو بالأحرى غناء الموال عند المحترفين، كان يجرى بمصاحبة آلة أرغول واحدة (فى الحجم الكبير) أضيف إليها - فيما بعد آلة سلامية واحدة. ثم زيد عدد آلات هذا التكوين فظهر الأرغول والسلامية كل فى زوجين فكان حجم إحدى آلتى الأرغول ضعف حجم الأخرى. وكذلك الحال بالنسبة للسلامية، وعليه كان الحجمان الصغيران للأرغول والسلامية يستخدمان فى مرتبة «ريس» (لأداء الألحان الرئيسية) بينما كان الحجمان الكبيران منهما يستخدمان فى مرتبة تبيع (لترديد ومساندة الألحان الرئيسية). وبهذا التكوين الآلى كان يتشكل الجرس الصوتى المصاحب لصوت المغنى. ولأن الغناء لم يكن يتشكل إلا فى حدود الموسيقى المقترنة بالموال، فلا حاجة حينئذ للتوقيع أو وزن الألحان، ومن ثم ظل التكوين الآلى المصاحب للمغنى البلدى قاصراً على آلات الغاب وحدها. وأصبح هذا التقليد علامة مميزة للمغنى البلدى وفرقة الموسيقى، وحتى بعد دخول الطقطوقة، لم يندفع المغنون تجاه التغيير دفعة

واحدة، إذ ظل الكثير منهم - حتى العقود القليلة الماضية - يراوحون (في أدائهم) بين الإمكانيات التي تتوافر عليها آلاتهم الغاب التقليدية، وبين المقتضيات الفنية الجديدة التي يعوزها أداء الحظوظة. وإذا كانت إغرامات التغيير الفني وضروراته تلكأت عند فريق محافظ من المغنين البلديين، فإنها مالبثت أن تشكلت - في صور متعددة - عند فريق آخر منهم راح يدخل، ليس فقط آلات التوقييع، كالرق والدريكة، وإنما آلة العود والكمّان، وآلات أخرى لم يكن للمغنى البلدى عهد بها في الزمن السابق.

وفيما يلي نورد نصاً كاملاً لموال قصصى بعنوان:

«شلبية»

يَا دَهْرُ كُلِّكَ حَوَادِثُ مُؤَلِّمَةٌ وَنَعِيمٌ
وَمِعَادِنُ الْخُلُقِ فِيهَا مِنْ خَشْنٍ وَنَعِيمٍ
الدُّنْيَا فَا نَبْهٍ وَعَجَبٌ وَفِيهَا التَّعَبُ وَنَعِيمٌ

يَا لَلِي بِتَسْمَعِ لِمَعْنَى الدُّورِ شَفْنَاهَا
عَلَى حَادِثَةٍ فِي أَسْيُوطٍ وَبِالْمُظْبُوطِ شَفْنَاهَا
قَعْدَتِ أَلْفٌ عَلَيْهَا كَثِيرٌ وَبَعَايِدُ
وَدَا مِنْ ذِكَاثِي وَقَلَمُ الْفَنِّ وَبَعَايِدُ
حَادِثَةٍ غَرِيبَةٍ فِي بَقِ النَّاسِ وَبَعَايِدُ
فَوْقَ الْجَرَائِدِ وَعِ الْأَهْرَامِ شَفْنَاهَا

أَصْلُ الْحِكَايَةِ رَاجِلٌ مِنْ مَنُفْلُوطٍ وَلَادِنُ
وَكَانَ اسْمُهُ عَبْدُ الْعَظِيمِ، رَاجِلٌ كَرِيمٌ وَلَدِينُ
وَعَايِشُ فِي نَعْمَةٍ مَاعْلَهْشَى سَلَفُ وَلَادِينُ
الطَّلُ نَابَهُ وَقَطَعَ مَدَّتَهُ صَالِحُ
عَشْرِينَ فِدَانٍ مَلِكُهُ وَالرَّاجِلُ صَالِحُ
صَايِمُ مَصْلَى وَعَارَفُ رَيْنَا صَالِحُ
فَلَا حَ وَفَالِحُ وَعِنْدَهُ مِ الْخَلْفِ وَلَدِينُ

ابْنُهُ الْكَبِيرُ اسْمُهُ خَالِدٌ بِالصَّحِيحِ وَجَمِيلُ
الْأَبُ يَبْعَزُهُمْ شَالُ حَمْلُهُمْ وَجَمِيلُ
مَاخْلَفْشَى غَيْرُهُمْ وَلَا عِنْدَهُ بَنَاتٌ وَجَمِيلُ
خَلَا فِ مَرَاتِهِ كَبِيرَةُ الْبَيْتِ وَيَاهُمُ
الْأَبُ عَايِشُ شَدِيدُ الْعَزْمِ وَيَاهُمُ
اسْمُ الْوَلَدَيْنِ عَرَفْنَاهُمُ، خَالِدُ وَجَمِيلُ

خَالِدُ وَكَانَ الْكَبِيرُ وَلَكِنْ جَمِيلُ أَحْسَنُ
مِنْ صَغَرِهِ يَدْرِي الْمَعَانِي وَالْكَمَالُ أَحْسَنُ
وَأَبُوهُ فَرَحُ بِيَهُ بِكَمَلَتِهِ نَبِيَهُ وَأَحْسَنُ
قَامَ قَالَ يَا خَالِدُ مَعَايَا رَأَى مُتَغَيَّرُ
أَسْمَعُ كَلَامِي وَأَوْعَى تَكُونُ مُتَغَيَّرُ
تَشُوفُ مَصَالِحَ الزَّرَاعَةِ وَعَيْبُ تَتَغَيَّرُ
أَخُوكَ صَغِيرُ يَرْوَحُ الْمَدْرَسَةَ أَحْسَنُ

تَمَّ اتِّفَاقُهُمْ وَوَدُّوا جَمِيلُ يَتَعَلَّمُ
سَنَتَيْنِ ثَلَاثَةَ اجْتَهَدَ بِالْفَهْمِ وَاتَعَلَّمَ
بَقِيَ عِنْدَهُ عَشْرِينَ سَنَةً اسْتَاذُ مُتَعَلَّمُ
عَلَى فِكْرِ حَايِزِ النَّبَاهَةِ وَالْكَمَالِ زَايِنُ
فِيهِ كُلُّ شَيْءٍ يَنْعَجِبُ إِلَّا الْأَدَبُ زَايِنُ
وَعَمَلْنَا لِيهِ دَوْرُ بِكَمَلَتِهِ بَطْلُ زَايِنُ
خَذَّ الشَّهَادَةَ وَتَمَّ عُلُومُ وَاتَعَلَّمَ

فَضَّلَ جَمِيلُ فِي الْبَلَدِ مَبْسُوطٌ وَتَهْنِئَةٌ
الْأَبُ جَالُهُ مَرَضٌ عَيَاهُ وَتَهْنِئَةٌ
لَقِيَ كُلَّ دَكْتُورٍ يَدِيهِ دَوَاهُ يَتِيَهُ بِهِ
عَبْدُ الْعَظِيمِ قَالَ خَلَا صَ فَرَطَ الْأَجَلَ مَنَى
يَا وَلَادُ أَنَا كَبِيرْتُ وَلَا عَدَشُ رَجَاءُ مَنَى
وَأَسْمَعُ يَا خَالِدُ وَصِيَهُ لَجَلُ أَخُوكَ مَنَى
مِنْ بَعْدِ مَنَى أَوْعَى تَقْصُرُ فِيهِ وَتَهْنِئَةٌ

لَمَّا الرَّاجِلُ مَاتَ رَفَاتُ الْوَلَادِ مُحْتَرَمِينَ
خَيْرُهُمْ زِيَادَةُ وَكَانُوا فِي عِزِّ مُحْتَرَمِينَ
وَمَوْجِبِينَ يَعْضُهُمْ أَخِينُ وَمُحْتَرَمِينَ؟
وَلَا حَذَّ مِنْهُمْ يَقْلُ حَيَاهُ وَأَدَبُهُمْ
عَايِشِينَ فِي أَمَانٍ مَا بَيْنَ الْخُلُقِ وَأَدَبُهُمْ
وَعَاشُوا بِأَدَبِهِمْ فِي وَسْطِ النَّاسِ مُحْتَرَمِينَ

خَالِدُ نَدَّهْ: يَا جَمِيلُ، الْفَضْلُ مِنْ إِيْدِكَ
يَا صَاحِبَ الْعِلْمِ وَالتَّعْلِيمِ مِنْ إِيْدِكَ
أَنَا قَصْدِي تَبْقَى كَبِيرُ الْبَيْتِ مِنْ إِيْدِكَ
وَصَانَا وَالدَّكْ لَأَنَّكَ لَا تَهْنَأُ فِي الْبَيْتِ
أَنَا هَ فَلَاحُ وَأَنْتَ تَسْتَرِيحُ فِي الْبَيْتِ

إصْرَفْ إِنْتَ عَلَيْنَا يَا عَزِيزَ فِي الْبَيْتِ
وَمَصْرُوفَ الْبَيْتِ وَيَا الْغَيْطَ مِنْ إِيْدِكَ

قَامَ قَالَ: يَا خُورِيا مَعَانَا ظُرُوفَ تَخْدِمُنَا
مَاتِيَا لِلَّهِ نَعْمَلْ فَرَحَ لَا الدُّنْيَا تَخْدِمُنَا
يُمْكِنُ تَسَاعُدَ ظُرُوفَ الْحِظِّ تَخْدِمُنَا
اسْمَعْ كَلَامِي يَا اخُورِيا وَافْهَمْهُ وَاجِبْ
دَى الْأُمِّ فِي الْفَضْلِ بَعْدَ الْأَبِّ لِيَهَا وَاجِبْ
كَبِيرَتِ وَوَاجِبَ نَجِيبَ لَكَ وَاحِدَهُ تَخْدِمُنَا

قَامَ قَالَ: يَا جَمِيلُ أَنَا عَاشِقُ جَمِيلِ عِلَامٍ
وَبَقِيَ لَنَا مَدَّةُ سَوَى جَرَحِ الْهُوَى عِلَامٍ
وَاحِدًا وَلَادَ نَاسَ كِبَارٍ مَانْتَرَمِيشَ عِ الْلَمِّ
قَلْبِي عَشَقَ بِنْتَ لِسِّهِ صَغَارٍ وَكِفَايَه
لِيَهَا قَدْ وَدَلَالَ أُصِيلَةَ خَالَ وَكِفَايَه
لَوْ شَفْتَهَا يَا جَمِيلُ تَسْرَ، وَكِفَايَه
وَاسْمَهَا شُلْبَايَه وَابُوهَا حَسَنَ عِلَامٍ

وَلَا حَذَّ غَيْرِكَ دَخَلَ فِي الْقَلْبِ وَمَزَاجِي
مَحَلِّي كَلَامِكَ وَمَحَلِّي الْفَهْمِ وَمَزَاجِي
وَأَنْتَ الصَّغِيرُ مَا شَفْتَشَ عَيْبَ مِنْ يَمِّكَ
أَنَا بِصَفْتِي الْكَبِيرِ أَشْبَهَ أَبُوكَ يَا أُمِّكَ
وَإِنْ وَافَقْتَ أُمِّكَ يَتِمُّ الْفَرَحُ وَمَزَاجِي
عَلَى دَخَلَةِ أُمِّهِ وَهِيَ سَامِعَةُ الْكَلَامِ مِنْ أَخُوهِ
قَالَتْ لَهُمْ: عَيْبٌ دَا كُلِّ جَمَالٍ مِنْ أَخُوهِ
إِحْنًا وَلَادَ نَاسَ، كِرَامَتُنَا تَضَيِّعُ مِنْ أَخُوهِ
أَنَا خَائِفُهُ عَلَى سَمْعَتِكَ لَتَنْهَزِمَ مِنْكَ
بِنْتُ الْأَرَامِلِ تَضَيِّعُ ثَرَوَتَكَ مِنْكَ
يَا إِمَامَهُ هَتَجِبَهَا تَعَزَّلَ أَخُوكَ مِنْكَ
لَوْ هِيَ جَائِيَهُ خَلْفَ مِنْكَ عَشْرَ جِدْعَانِ

خَالِدٌ مَا عَجِبُوشَ كَلَامَ أُمِّهِ وَمَشَّ مَبْسُوطٍ
مَاسْكِينَ وَعَاشِقٍ وَعَيْنُهُ بِالْجَمَالِ مَبْسُوطٍ
قَامَ رَاحَ لَابُوهَا وَكَانَ رَاجِلٌ غَنَى مَبْسُوطٍ
قَعَدُوا مَعَ بَعْضِ حَذْوِ الْمَهْرِ عِ الْغَايَه
وَاتَّفَقُوا لَتَنْتِنَ عَلَى الزَّوْجَيْنِ وَالْغَايَه

كُتِبُوا كِتَابُهُمْ وَقَامُوا فَرَحَ عِ الْغَايَه
خَالِدٌ تَزَوَّجَ بِشُلْبَايَه وَعَاشَ مَبْسُوطٍ

شُوفَ دَارَتْ أَيَّامَ، وَدُولَابُ اللَّيَالِي دَارَ
وَالْأُمُّ جَالَهَا مَرَضَ، مَاتَتْ وَسَابَتْ الدَّارَ
وَجَمِيلُ بِييَكِي وَلَا عَدْلُوشَ حَبِيبَ فِي الدَّارِ
وَهِيَ فَرَحَتْ وَتَمَّ الْفَرَحُ وَيَاهَا
الدَّارُ خَلَّتْ وَلَا عَادَ حَدَّ وَيَاهَا
وَحَظُّهَا تَمَّ وَلَا عَادَ هَمَّ وَيَاهَا
بَلَّغَتْ مِنْهَا وَآهَى صَبَحَتْ كَبِيرَةَ الدَّارِ

لَيْلَهُ مِ اللَّيَالِي وَكَانَ خَالِدٌ بَايَتْ بَرَّهُ
مَعْلَقُ السَّاقِيَه بِبِسْقِي فِي الْغَيْطَانِ بَرَّهُ
شُلْبَايَه عَاشَقَهُ، وَعَيْنُهُ لَجَمِيلَ بَرَّهُ
دَخَلَتْ عَلَى جَمِيلٍ، أَبُو الشَّكْلِ الْجَمِيلِ وَالْأَصْلِ
لَا بَسَهُ قَمِيصَ نَوْمٍ مَنزُوعَ الْكِمَامِ الْأَصْلِ
قَامَ لَمَّا شَافَهَا كَسَفَهَا، قَالَ لَهَا: وَبَيْنَ الْأَصْلِ
يَا عَدِيمَةَ الْأَصْلِ إِغْزَى، وَاطْلَعِي بَرَّهُ

قَالَتْ: يَا جَمِيلُ أَنَا قَلْبِي فِي هَوَاكَ مَائِلٍ
بِأَتَمْنِي عَطْفَكَ عَلَى مَنْ زَمَانُ مَيْلٍ
خَالِدٌ أَخُوكَ مَشَّ هُنَا تَعَا... يَمْنَا مَيْلٍ
قَامَ قَالَ لَهَا: عَيْبٌ مَا يَصْحَشُ كَذَا فِي الشَّرْعِ
دَا اللَّيْ يَبِيعُ الشَّرْفَ مَوْتَهُ حَلَالٌ فِي الشَّرْعِ
دَارِي الْأُمُورِ وَاخْتَشَى حَبَّهُ دَا عَيْبٌ فِي الشَّرْعِ
وَطَبْعًا الْفَرَعُ عَايِزَ الْقَطْعِ لَوْ مَيْلٍ

قَالَتْ لَهُ: قَرَّبَ تَعَالَى لِجَائِي طَاوَعْنِي
هَتَيْنِي بِالْوَصْلِ لَعْمَلِ فَصْلِ طَاوَعْنِي
أَنَا فِي انْشَغَالِ بِيكِ وَقَلْبِي عَلَيْكَ طَاوَعْنِي
أَجْبِرْ بِخَاطِرِي، عَشَانِ خَاطِرِكَ وَهَبْتَ النَّفْسَ
قَامَ قَالَ لَهَا: الْفَسَقُ فِي الرَّاجِلِ يَزِلُّ النَّفْسَ
دَارِي الْأُمُورِ وَاخْتَشَى حَبَّهُ وَعِفَّةَ نَفْسٍ
لَحَسَنَ عَلَى الْهَلَسِ قَلْبِي مَشَّ طَاوَعْنِي

قالت له: فكر شويه قبل ملاعبي

لعمل عليك دور وفيها تدور ملاعبي

وتتوه في بحر النسا وأهوال ملاعبي

راح تبقى في ديق لم توجد رفيق ونسا

وتحس عقلك شرد من دا المرض ونسي

راح أوقعك في الشرك فيه تتمسك ونسا

وأوريك مكاييد النسا وتشوف ملاعبي

قام قال لها: عيب ما يحصل شيء من ذلك

قومي اختشي عيب بلاش الفعل من ذلك

وقعتي شرفك، نزل ع الأرض من ذلك

أنا كنت فاهم جمالك فيه أدب وعفاف

أنا ببيك خاينه، تعوزي ضرب الرصاص وعفاف

أنا اللي قاري كلام رب العباد وعفاف

ونسبنا أشرف نسب، حمانا الله من ذلك

باتت على نار، حين طلع النهار بدرى

ودمعها سال على الخدين من بدرى

راحت لخالد قالت له على الكلام بدرى

قالت له: جاني جميل في الليل مارصتشي

وقل أدبه وطلب الفاحشه مارصتشي

أنا قلت له عيب كلام العيب مارصتشي

لازم دا يمشي ويطلع م البلد بدرى

قام قال لها: إزاي حصل هذا الكلام منه

وجميل أخويا ويتعلم علوم منه

ولاكنش واجب كذا يحصل كثير منه

وصار بينفخ كما ثعبان ويعاده

وقال لها إن كان حصل بصحيح ويعاده

لأحرق فؤاده ضرورى وانتقم منه

راحت لابوها قالت له ع الكلام بطال

اشتد غيظه وعينه ع الأذى بطال

شيع لخالد وقال له: انت ولد بطال

لو كنت راجل ماكنش أخوك زاد عجب

شلبايه قالت لى عليه زاد عجب

ودخل عليها فى نص الليل زاد عجب

وقل أدبه طلب منها كلام بطال

كُتِر الكلام ياسلام والمجتمع أمن

السيرة لفت ودارت فى البلد أمن

وكل واحد سمع هذا الكلام أمن

شايقين دموعها فوق الخدين حقوها

ومثلت دور مابين أخين حقوها

قالت على العيب ولا فيه ناس حقوها

وصدقوها وخالد ع الكلام أمن

خالد سمع الكلام، وزه الشيطان ورماه

على قتل أخوه بالمسدس جاب ظروف وحشاه

وقال ياجميل عنقك راح يميل ورماه

فى نظير مابهدلت شرفى، والشرف ينبعش

تدخل على زوجتى واسمع كلام ينبعش

رفع زناد المسدس قال له، أخوك ينبعش

الظرف ماطلعش قام خالد بكى، ورماه

قام قال: ياخويا فَعَال البنت مع يوسف

تستاهل الدبح فعلا لو معايا سيف

والصبر فيه جبر للغلبان مع يوسف

قَرَب ياخويا واستمع هذا الكلام منى

هى اللي جت لى وكأت طالبه الدنس منى

تشبه زليخه مع الصديق مش منى

من قبل منى دا حصل الدور دا مع يوسف

قام قال: ياجميل ماتقعدش هنا خالص

مدام إنت قلبك ماعدشى يمنا خالص

يحرم على قعادك فى البلد خالص

جميل بيبكى ظروف الحظ وهمومه

عمال ينوح على اللي صار وهمومه

وشايل هدومه وماشى م البلد خالص

أخ يودع أخوه بيقول له منى السلام

لم عدت ه تعوزنى

أنا ماشى وسايب الدار لا البيت ه يعوزنى

بدل الفضايح ونخسر بعض، هـ تعوزنى
أنا اللى كادنى الزمن خد عزوتى وغريب
مكتوب على أهاجرم البلد وغريب
حقق وأبقى افكرنى فى كل يوم وغريب
لو كنت راح اموت غريب، يجى يوم وتعوزنى

طالع جميل م البلد زعلان قدامه
عمال ينوح من اللى صار قدامه
ماشى فى طريق عمره ماشاف قدامه
عمال بيبكى من أحوال الزمن بالعكس
م الوحدة جانب الزمن ومن ظلم الطريق بالعكس
قام بص شاف «تكس» نوره من بعيد بالعكس
شاور بيده وقف التمس قدامه

لقى راجل بيه، وبنته «مزمزىل» ريحه
قام مد إيده بسرعة وقعد ريحه
وقال له: قول لى أنت متوجه لفين ريحه
جميل حكى له على قصه أخوه يابنى
وهو بينوح وقلبه فيه جروح يابنى
قام قال له: معلش أصبر القدر يابنى
اللى تعب يابنى بكره بنعدل ريحه

فى السكه حصل دور وياهم بضرب النار
طلعت عليهم لصوص قطعوا الطريق بالنار
وخدوا م البيه جميع كل الفلوس بالنار
وقام كبير اللصوص سحب بنت الراجل بيده
قام قال لهم: عيب، واعرض، سيبه بيده
جميل نزل والمسدس كان ملان بيده
قام مد إيده وضرب الأيده بالنار

الباقى جريوا ولاعاد حد يناسبنا
لا فى الجراءه ولا فى الفعل يناسبنا
البيه نده: ياجميل الحظ ناسبنا
ياللى زرعت الجميل تشكر على سيرك
قول لى الحقيقة وعرفنى طريق سيرك
ولا حد غيرك يمين بالله يناسبنا

وركبوا لثنين ونزلوا ع البلد أسيوط
جميل تكلم مع البيه الكبير فى أسيوط
قام قال له: أنا بدى أعرف حضرتك فى أسيوط
قام قال له: على العين طلبك توجده يأمير
راح نبقى منك، وتبقى مننا يأمير
وأنا ح قول لك على اسمى الصحيح يأمير
«أمين أبو شعير»، وقاضى محكمة أسيوط

جميل قعد عندهم شاف الهنا وخلص
تزوج بـ: «ليلى» بقت «ليلى» مدام وخلص
وعاشوا فى تيسير من بعد العسير وخلص
أترد تانى لشلبايه مع جوزها
بعد جميل مامشى اصطلحت مع جوزها
ويرضه طبت وآهى حبت على جوزها
ونوت لجوزها تزله فى البلد وخلص

من بعد ما خلقت منه ولد واحد
سماه سلامه وقال واحد عوض واحد
وهى لفت وحبت فى البلد واحد
اسمه كمال الحسينى فى البلد دارت
خالد دا له جار، وقال له طيبك صرك
بشوف كمال الحسينى مفترس دارك
بيخش مابيعبر ولا واحد

خالد علم أن دا له ود وياها
قام راح ضربها وقال لها عيب وياها
إزأى كمال الحسينى يخوننى وياها
عرفت لأنه علم جاله خير ملها
ماعدتشى تبلغ فى يوم القصد وأماها
غضبت وزعلت، وقالوا الناس مالها
شالت عزالها وسرقت ختمه وياها

راحت لابوها وواخده ابنها راخر
قالت له: يابا، دا خالد سبنى راخر
قال لى: كمال الحسينى بتعشقيه راخر
لازم أوريه ولوع فيه وأزله

خَتَمَهُ مَعَايَا آمَهُ جِيْبَاهُ وَأَزَلَهُ
وَكَتَبَتْ الْأَرْضُ وَيَابَا الْبَيْتِ وَأَزَلَهُ
لَا زِمَ أَزَلَهُ وَيَطْلُعُ مِ الْبِلَادِ رَاخِرَ

خَالِدَ دَرَى مِ الْبِلَادِ لِإِنْ رَاخَ مَلِكُهُ
بَقَى شَبِهَ سَكْرَانٍ وَتَابِهَ وَالشَّيْطَانُ مَلِكُهُ
وَرَفَعَ قَضِيَّةَ وَيِدَافِعُ عَشَانَ مَلِكُهُ

وَحُسَيْنَ عِلَامَ، حِينَ سَمِعَ الْكَلَامَ بِدَلِيلِ
شَيْعٍ لَهُ نَاسٍ مِ الْبِلَادِ صَحْبَاتٍ جَدَّ بِدَلِيلِ
وَقَالُوا لَهُ: يَا خَالِدَ دَا عَمْرُكَ يَنْتَهَى بِدَلِيلِ
وَمُطْلِعُهُ غَضَبٌ، نَصَ اللَّيْلِ مِنْ مَلِكِهِ

خَالِدَ طَلَعَ مِ الْبِلَادِ وَدَمَعَهُ يَسِيلُ عِنْدِي
وَيَقُولُ يَا جَمِيلَ دَا حَقَّكَ شَيْ كَثِيرَ عِنْدِي
أَنَا الَّذِي غُلْطَانُ وَظَهَرَتْ غُلْطَتِي عِنْدِي
مَسْكِينٌ بِيَبْكِي مِنْ أَحْوَالِ الزَّمَانِ وَأَنْجَرِ
رَاخَ كُلِّ مَا يَمْلِكُهُ لَمْ عِنْدَهُ مَتَاعُ يَنْجَرِ
أَخُوهُ وَابْنُهُ وَمَلِكُهُ مِ الْبِلَادِ وَأَنْجَرِ
شَغَالٌ عَلَى الْبَرِّ، يَوْمَ عِنْدَكَ وَيَوْمَ عِنْدِي

شُلْبَابِيَّةَ رَفَعَتْ قَضِيَّةَ لِلطَّلَاقِ فِي الْحَالِ
بَعْدَمَا خَالِدَ مَشَى رَاقَ جَوْهَا فِي الْحَالِ
قَالَتْ: كَمَالُ الْحُسَيْنِيِّ يَحُلُّ لِي فِي الْحَالِ
وَقَالَتْ يَا كَمَالُ، فِدَاكَ الرُّوحَ وَعَذَابِي
أَنْتَ الَّذِي لِي لَطُولُ الْأَيَّامِ وَعَذَابِي
مَالِي وَمَلِكِي فِدَاكَ الرُّوحَ وَعَذَابِي
وَحَكَمْتَ غِيَابِي لَهَا وَأَطْلَقْتَ فِي الْحَالِ

قَالَتْ: يَا كَمَالُ، حَدَايَا الْمَالِ مِنْ جِيْبِي
وَهْ نَشَمَ مِنْ رَوَايِحِ مَسْكَ مِنْ جِيْبِي
مَالِي وَمَلِكِي لَغَيْرِكَ مِينَ أَجْيِيهِ
بَيْنِي وَبَيْنَكَ ثَلَاثَ تَشْهُرٍ تَمَامَ عَدِّهِ
وَنَخْشَى عَلَى بَعْضِنَا وَلَا فِيهِ أَحَدُ عَدِّهِ
مَهْلِكٌ عَلَى وَلَمَّا تَتَوَفَّى الْعَدَّةَ
أَنَا مُسْتَعِدَّةٌ لِدَفْعِ الْمَهْرِ مِنْ جِيْبِي

فَاتِ الْمِيعَادِ وَأَنْتَهَى حُكْمُ النَّصِيبِ فِيهِمْ
شُلْبَابِيَّةَ خَذَهَا كَمَالٌ وَلَا عَادَ مَجَالُ بَيْنِهِمْ
خَلِيكَ مَعَايَا وَشَوْفَ الَّذِي حَصَلَ بَيْنَهُمْ
غَرَقَتْ فِي حَبِّهِ وَلَا سَأَلَتْ فِي وَلَدِهَا
الْغَالِي يَأْكُلُوهُ وَلَا يَدُوا لَوْلَدِهَا
اللَّهُ يَنْعَلُ قَلِيلَةَ الْأَصْلِ وَوَالِدِهَا
حَرَمَتْ وَلَدِهَا وَكَانَ عَائِشٌ ذَلِيلٌ بَيْنَهُمْ

مَسْكِينٌ يَأْكُلُ لَقْمَتَهُ عَلَى دَمْعَتِهِ مِنْ أَبُوهِ
قَامَ جَالُهُ رَاغِلٌ وَقَالَ لَهُ: يَا وَلَدُ مَنْ أَبُوكَ
رَاخَ أَعْرَفَكَ نَسَبِكَ وَأَفْهَمَكَ مِينَ أَبُوكَ
لِيكَ أُمٌ بِسَبَبِ الْبِلَاوِيِّ طَفَّقَتْ عَمَكَ
وَنَهَبَتْ الْمَلِكَ مِنْهُ وَسَوَّدَتْ عَمَكَ
كَمَالُ الْحُسَيْنِيِّ لَا يَبْقَى أَبُوكَ، وَلَا عَمَكَ
دَا رَاغِلَ جُوزِ أُمِّكَ، وَنَاهَبَ تَرْكَتَكَ مِنْ أَبُوكَ

خَذَ بِبَنْدَقِيَّةٍ وَضَعَ فِيهَا الظُّرُوفَ هَمَّهُ
وَصَلَ إِلَى الْغَيْطِ وَالسَّارِحِ مَعَهُ آمَهُ
وَصَلَ جُوزِ أُمِّهِ صُنْزِيهِ فِي الْحِشَا عِيَارِينَ

وَأَدَّى أَنْتَ دَايِرَ وَلَا قَفَ فِي الْبِلَادِ عِيَارِينَ
وَعَائِشٌ ذَلِيلٌ يَأُولَدُ بَيْنَ الْعَالَمِ عِيَارِينَ
وَأَنْ خَذْتَ تَارَ أَبُوكَ، دَا صَيْتِكَ فِي الْبِلَادِ عِيَارِينَ

آمَى جَتِ رَجَالِ الْحُكُومَةِ وَالْبُولِيْسِ يَبْنُو
وَصَلُوا لِبَيْتِ الْقَتِيلِ عَايِزِينَ دَلِيلَ يَبْطُو
شُلْبَابِيَّةَ قَالَتْ لَهُمْ: جُوزِي الْقَدِيمَ وَابْنَهُ
هَمَا الَّذِي قَتَلُوهُ بَنُو الْغَدْرِ يَانِيَابَهُ
بَحْثُوا النَّيَابَهُ عَلَى خَالِدِ، جَابِرُهُ وَابْنَهُ

وَضَعُوهُ فِي السَّجْنِ لِلتَّحْقِيقِ وَغِيَابِي
وَسَلَامَهُ وَيَاهُ وَدَمَعَ الْعَيْنَ وَغِيَابِي
نَشَرُوا لَهُ صُورَهُ فَـ الْأَهْرَامَ وَغِيَابِي
جَمْعِلَ قَرَأَ الْحَادِثَةَ وَنَسِيْبِيهِ قَاعِدَ جَانِبِيهِ
وَرَأَاهَا الْبَيْهَ وَعَقَّلَهُ فِي وَقْتِهَا جَنِّ بَيْهَ

قام قال له: يا لله نساfer ع البلد جانبیه
نشوف أخويا حصل له إيه فى غيابه

نزلوا على منفلوط لتنين فى الأول
راحوا لخالد جابوه م السجن فى الأول
وقال له: قولى على حكاية البننت م الأول
خالد حكى لهم على كل اللي صار وكثير
على تزوير العقد بيقول الفعّال داكثير
والقاضى قال للنيابه: الحق ضاع دا كثير
فيه عقد تزوير عيدوا التحقيق من الأول

قامت النياه، وخالد راح وياهم
لبيت شلبايه، ودار البحث وياهم
خالد وجميل بكل دليل وياهم
قبضوا النياه على اللي كاتبين لوراق
واتنين شهاد من أولاد عمها أوراق
هى وابوها جابوهم فى الجديد أوراق
وضبطوا أوراق، وخالد ختمه وياهم

القاضى قال للنيابه: الحق مين باع له
خالد غايب م البلد وابنه حديث بعله
وشلبايه بتبكي وأبوها خس مين بعله
قاضى النياه عاد التحقيق ونسيبه
وجميل مبسوط بقاضى أسبوط ما هو نسيبه
ويقول: فرضنا خالد معزور ونسيبه
وباع نصيبه، لكن جميل مين باع له؟

قيدها يابيه قوام وأثبتها تزويره
دى قضية ثابتة بكل دليل تزويره
حقق بعينك وشوف الدور تزويره
تاريخ القضية تمام مثبتت بالواحد
فى شهر إثنين، يعنى كاتب وشاهد
وأبوها حكمهم واحد

على كل واحد خمس سنوات تزويره

وأترّد تانى لدار الحكم والأشغال
أبو زرع طيب لازم يحصد مع الأشغال
وخالد براه، ولايجوزش عليه أشغال
وسلامه لسه، أنا أقول لك عليه وهنا
دا ولد صغير، وحير من هناك وهنا
شلبايه فى السجن بتقاسى العذاب وهنا
خمس وعشرين سنة شاقة مع الأشغال

وثلاث سنين بس فى الأحداث لسلامه
على تزوير العقد رد الملك لأصحابه
يسوى أبو شعير عز كثير وسلامه
هو اللي جاهد ورد الملك لأصحابه
وكانت حكاية وآخرها خير وسلامة

واسمع كلامى يا عاقل بالأدب تانى
خالد وجميل ردوا لبعضهم تانى
وعاشوا مع بعض تانى فى رضى ونعيم



«محمد طاهر»

ومقومات مغن شعبي ذائع الصيت

د. سامية دياب

للموسيقى الشعبية أعلامها الذين انفردوا بموهبتهم وقدراتهم فتجاوزوا حدود قراهم، ومواطنهم الأصلية إلى آفاق رحبة ارتفعت فيها أسماؤهم إلى مصاف النجوم المتألثة. وفي «الغناء البلدي» - على وجه الخصوص - برز الكثير من الفنانين الذين أظهروا هذه القدرات وحازوا الشهرة والإعجاب. وفي هذا المقال نركز على واحد من هؤلاء الفنانين الذين عرفتهم مصر خلال العقود الثلاثة الماضية باعتباره واحداً من أبرز أعلامها في مجال الغناء الشعبي على الإطلاق، وهو الفنان محمد طه.

وهذا التركيز لا يأتي هنا بفرض الإعراب عن واجب التقدير الذي نوليه لجهود هذا الفنان الراحل - فحسب - وإنما يأتي، أيضاً، لأن محمد طه يمثل ظاهرة مهمة تقتضي البحث والتأمل، لا سيما في العلاقة بين المقومات الفنية للفنان الشعبي، ومقومات الشيوخ والانتشار. وهو ما دفعنا إلى تقديم هذه المحاولة الاستقصائية لحياة هذا الفنان وفق رواية أهله وذويه، نعرض فيها لطبيعة النشأة والإطار الذي صنع هذا الرجل مغنياً ذائع الصيت.

وفي هذا الموطن الجديد ولد محمد طه مصطفى أبو دوح في ٢٤ سبتمبر ١٩٢٢، وتعلم في الكتاب. لكن استقرار الطفل في سندبيس لم يدم طويلاً، فقد رحل مع عائلته إلى منطقة العسال بحى شبرا، وهناك التحق بمدرسة أوصا باشا الإلزامية. لكن المدرسة لم تطب للطفل ولم يأت التعليم بحسب هواه، فعرف الهروب و«الزوغان» من المدرسة، وانقطع عن مواصلة التعليم. في سن الشباب المبكرة اتجه محمد طه إلى شغلة النسيج، فتعلم قواعدها في المحلة الكبرى وفي كفر الدوار، وصارت

عرفنا محمد طه مغنياً بلدياً ينشد الموال البحرأوى على الأرغول، ويلبس الطربوش وجلباب أبناء الدلتا. لكن الكثيرين لا يعرفون أن هذه المكتسبات الثقافية (في الهيئة) ليست ذات علاقة وطيدة الصلة بالجذور العائلية التي ينتمى إليها هذا الفنان، فوالده كان شرطياً كثير التنقل من بلد إلى بلد آخر. وجده صعيدى، نزع مع عائلته من مدينة طهطا (محافظة سوهاج) إلى قرية سندبيس، جوار القناطر الخيرية (محافظة القليوبية) فاتخذها مقراً جديداً له ولأسرته.

هذه الشغلة تمثل له مصدراً رئيسياً للعيش، فتقلب على مواقعها من مصانع المحلة الكبرى وكفر الدوار إلى مصانع النسيج الألياف في شبرا الخيمة، والجوهرة للمنسوجات بالقاهرة وغيرها. ولم ينقطع عن مزاوله هذه الشغلة إلا بعد ما تثبتت أقدامه في مجال الغناء البلدى، وصار هذا الفن يحقق له مصدراً بديلاً للعيش المأمون.

وللغناء تاريخ سابق مع محمد طه: فروايات أهله تدل على أن تركه للمدرسة إنما كان بسبب ملاحقته لمغنين في الأفراح والمولد والأسواق وأنه استشعر - منذ الصغر - موهبة الصوت الجميل، وأدرك أن لديه ملكات في الغناء، فراح يقلد من كان يستمع إليهم، ويحفظ عنهم المواويل والطقاطيق، إلى أن راح شيئاً فشيئاً يتعلق بهذا المجال.

زاد محمد طه من اهتمامه بمتابعة المغنين حيث كانوا يؤدون، وينصت إلى طريقتهم في الأداء، فحفظ الغناء البلدى وعرف الفن الصعيدى. وكان يردد أمام الناس، كلما حانت المناسبة، دون مقابل. فقد كان يكفيه - في بداية الأمر - أن يستمع الناس إلى صوته وإلى غنائه.

لم ينقطع محمد طه عن السعى إلى تحقيق طموحاته في مجال الغناء البلدى، خاصة، فكان يومه مقسماً بين العمل صباحاً في شغلة النسيج والعمل مساءً في حفلات العرس والمولد من أجل الترويج لاسمه ومكانته الفنية من ناحية، ولإشباع ولعه بفن الغناء من ناحية ثانية.

جاب محمد طه (وهو لم يكن قد تجاوز الثامنة عشرة من عمره) القرى والعزب والنجوع المجاورة للمحلة الكبرى، ومثيلاتها المجاورة لكفر الدوار. كان ينشد المواويل والطقاطيق من خلال انضمامه لإحدى فرق الغناء البلدى في هذه المناطق. ولم يترك مولداً لولى أوشىخ ينقضى دون أن يرتاده ليغنى فيه، وليستمع إلى غيره من المغنين البلديين الذين سبقوه خبرة في هذا المجال، فتزود بقواعد الحرفة، وخبر الطرق المتعددة للأداء في الغناء البلدى من كبار المغنين في موالد الحسين والسيدة زينب وإبراهيم الدسوقي وأحمد البدوى وغيرهم.

لم يكن اسم محمد طه قد علا بعد إلى مرتبة أسماء كبار المغنين البلديين في ذلك الوقت، فلم تكن مساعيه الدؤوبة تلك سوى مرحلة من مراحل التعلم التى مر بها هذا الفنان.

أما اعتماده مغنياً بلدياً بين كبار المغنين فإنه لم يأت إلا بعد أن مر بمرحلة الالتحاق بفرقة «ريس الغناء البلدى»، الحاج مصطفى مرسى. وفي فرقة مصطفى مرسى زامل محمد طه

مغنين لهم شأنهم في هذا المجال أمثال محمد أبو الريش وسلامه يوسف وعبدالمولى شربى ومحمد أبو دراع. فقد كان من تقاليد هذه الفرقة أن يتناوب كل من هؤلاء المغنين الأداء على مسمع من زملائه ومن ريسهم مصطفى مرسى إلى أن يحين دور الأخير الذى يختتم به الحفل.

لقد تعلم هؤلاء، وغيرهم، أصول الغناء البلدى، من الرئيس مصطفى مرسى، ليس فقط من خلال متابعتهم لطريقته وأسلوبه في الأداء الصحيح، وإنما لأنه كان أيضاً يدلى إليهم بملاحظاته ونصائحه.

لكن عضوية محمد طه في فرقة مصطفى مرسى لم تدم طويلاً، إذ سرعان ما راح يستقل بنفسه وينشئ فرقة خاصة به، ربطت بينه وبين أفرادها صلة وثيقة حتى أيامه الأخيرة.

حافظ محمد طه - في بداية عهده بالغناء، وبعد أن استقل عن مصطفى مرسى - على تقاليد الغناء البلدى، فعنى بالآلات الموسيقية في فرقته، إذ ظل مبقياً على الأرغول والسلامية، ثم أدخل إليهما الرق.

كان لمحمد طه مزاج خاص في الأداء وميول طموحة لشكل الفرقة الموسيقية الخاصة به، فكان من أوائل من أدخلوا إلى فرقته، الدريكة والعود والكماني، وراح يستعين بآلة الأكورديون في فرقته الموسيقية ولا يتغيرون. لكنه مع ذلك، لم يحول هذه الفرقة إلى مدرسة يتعلم فيها المغنون المبتدئون، فاستقل بنفسه دونما حاجة إلى مغنين مساعدين، اللهم إلا أخوه شعبان الذى رافقه في مشوار حياته في عمل النسيج وفي مجال الفن، حيث كان يعمل معه في الفرقة، يقتطع له جانباً من الوقت في الحفل لينشد بعضاً من المواويل والطقاطيق، وحين يتولى محمد طه دوره في الأداء الرئيسى يعود شعبان إلى موقعه بين العازفين بمسك الرق وينشد مع الكورس.

عرف محمد طه بغناء الموال القصير التقليدى، وشاعت عنه ألحان خاصة للطقاطيق، كما شاعت عنه اللزمات والجمال الموسيقية التى ظلت علامة مميزة تنسب إليه كما عرف الموال القصصى الطويل، فردد منه الكثير بطريقته الموسيقية الخاصة، فكان له أداء لحسن ونعيمة وشبابية، وحسان وعلية، ومسعود وجيدة وغيرها.

اتسع نشاط محمد طه من مجال الأعراس والاحتفالات الخاصة عند عامة الناس إلى الحفلات القومية، فكان ممثلاً رئيسياً للغناء البلدى في أعياد الثورة والجلاء وغيرهما، وطاف القطر كله من شماله إلى جنوبه بكل مدنه وقراه، بل تخطى



فى حى شبرا وفى القناطر. وجميع أبناء محمد طه متزوجون ولهم أبناء فى أعمار مختلفة وفى مراحل التعليم المختلفة. ولمحمد طه زيجات أخرى (من خارج العائلة)، أحبينه عندما ذاع صيته فى مجال الغناء، فتزوجن منه، لكن إقامته الأساسية كانت إلى جوار ابنة عمه.

قضى محمد طه فريضة الحج ثلاث مرات، واعتمر مرتين، وقدس (بالقدس) مرة واحدة عام ١٩٦٦.

كوفىء محمد طه بأشكال عديدة من قبيل التقدير، فحصل على ميدالية من الرئيس جمال عبدالناصر، وميداليات من المحافظات التى شارك فى إحياء احتفالاتها وأعيادها. وحصل على ميدالية العمل الوطنى من الحزب الوطنى الديمقراطى، وميداليات من الشرطة والوفاء والأمل، وشهادات تقدير من جمعية الشبان المسيحية (الكرمة) بشبرا، ومن محافظة جنوب سيناء والثقافة الجماهيرية ونال شهادة تقدير من مركز ميت أبو الكوم لإحيائه حفل عيد ميلاد الرئيس أنور السادات عام ١٩٧٩، وشهادة تقدير من مصنع نجع حمادى للألمنيوم، وشهادة العضوية الفخرية لمعهد الموسيقى العربية، وشهادة تقدير ورموز تذكارية من قيادة العمل الوطنى العراقية، وشهادات تقدير عن المشاركة بالغناء فى حفلات بفرنسا.

وفى يوم الثلاثاء الموافق ١٩٩٦/١١/١٢ رحل عنا الفنان محمد طه تاركاً لنا بأصالته المتميزة رصيذاً وافرّاً من فنون الغناء البلدى.

جمعت هذه المعلومات فى ١٥/١٢/١٩٩٦ من:

- الحاج شعبان طه مصطفى (الأخ الأصغر لمحمد طه).

- مدلالة محمد طه (الابنة الكبرى لمحمد طه).

- فرحات محمد (زوج ابنته مدلالة).



حدود الوطن فسافر يغنى فى اليمن والعراق وتونس ولندن وباريس وألمانيا وأمريكا وأستراليا.

عمل محمد طه مع الراحل زكريا الحجاوى فى المسلسلات الإذاعية وأنشد بصحبة خضرة محمد خضر وفاطمة سرحان وغيرهما. وله الكثير من التسجيلات التجارية والتسجيلات الإذاعية. كما سجل للتليفزيون عشرات الأعمال الغنائية من مواصل وطاقاطيق، كما شارك فى الكثير من الأفلام السينمائية المصرية، كان آخرها «دستة أشرار».

اعتمد محمد طه مغنياً فى الإذاعة المصرية زمن الراحل حسن الشجاعى. وعقب اعتماذه سجل أولى أغانيه (محلاك لف يا طنبور) من تأليف إبراهيم عاكف وتلحين محمد عمر.

قيد محمد طه «فناناً شعبياً» فى نقابة الموسيقيين أيام كانت أم كلثوم نقيباً عن الموسيقيين، وظل يداوم على سداد اشتراك العضوية حتى سنة وفاته.

أجاد محمد طه أداء ألوان متعددة من الغناء، لكنه كان يعشق لونه البلدى، فحافظ على تقاليده، سواء تلك التى توارثها عمن علموه، أو تلك التى راح يضيفها إلى هذا اللون من الغناء. واعتز بمكانته الفنية، وكان وفياً لمقتضيات العمل سواء مع الجمهور، أو مع أصحاب العمل، فتحول بذلك إلى قدوة لدى الكثير من المغنين الشعبيين المبتدئين الذين راحوا يقلدونه فى أسلوب الأداء، بل إن منهم من راح يسمى نفسه باسمه فظهر حسن أبو طه، وصلاح طه وغيرهما.

تزوج محمد طه من ابنة عمه وأنجب ثمانية أبناء، نصفهم من الذكور، تزوج منهم اثنان من بنات أعمامهم الحاج شعبان طه. كما تزوجت إحدى بناته من ابن عمته. ويقيم البعض من الأبناء فى منزل العائلة بمنطقة العسال بشبرا، كل فى شقته الخاصة، كما يقيم البعض الآخر خارج منزل العائلة

مفهوم الزمنا

كمدخل لفهم الديانات والفلسفة الأفريقية

تأليف: جون. إس. مبيتي
ترجمة: أحمد صالح عماشة

الدين كلمة صعبة التحديد، ويصبح تعريفه أكثر صعوبة بالنظر إلى سياق الحياة الإفريقية التقليدية. أنا لا أحاول تعريفه وإنما أريد فقط أن أقول إنه بالنسبة إلى الإفريقيين عبارة عن ظواهر وجودية. الدين ينتمي إلى مسألة الوجود أو الكينونة. لقد أوضحنا من قبل أن الفرد في الحياة الإفريقية التقليدية غارق في مشاركة دينية، تبدأ قبل مولده وتستمر إلى ما بعد وفاته. لهذا فبالنسبة إليه وإلى المجتمع الأكبر الذي هو جزء منه، الحياة تعنى الاشتراك في تمثيلية دينية. هذا أمر أساسي لأنه يعنى أن الإنسان يعيش في عالم ديني. كل هذا العالم وخاصة كل أنشطته فيه، ترى وتجرب من خلال فهم ومعنى دينيين. أسماء الأشخاص تحمل معان دينية، الصخور والأحجار الكبيرة ليست مجرد أشياء فارغة المعنى؛ وإنما هي أشياء دينية. صوت الطبل يتحدث لغة دينية، كسوف الشمس وخسوف القمر ليسا ببساطة ظاهرتين صامتتين للطبيعة، ولكن من يتحدث إلى المجموعة التي تراهما غالباً ما يحذر من كارثة محدقة، ويوجد ما لا حصر له من أمثلة هذا النوع. الموضوع هنا هو أن الوجود كله ظاهرة دينية في نظر الإفريقيين. الإنسان كائن ديني يعمل ويعيش في عالم ديني. العجز عن قبول واعتماد نقطة البدء هذه قاد المبشرين وعلماء تاريخ الاجتماع والإداريين الاستعماريين والكتاب الأجانب الآخرين الذين كتبوا عن الديانات الإفريقية إلى عدم فهم، ليس للديانات الإفريقية فقط، ولكن للشعوب الإفريقية أيضاً. ونتج عن هذا وعن أمور أخرى، أن تأسس - منذ انتشار التبشير في القرن التاسع عشر - نوع سطحي جداً من المسيحية على التربة الإفريقية. مع أن الإسلام كان قد أسكن نفسه بسهولة، أكثر مما فعلت المسيحية الغربية، إلا أنه يعترف به سطحيًا فقط في المناطق التي كسب فيها أتباعه حديثاً، ولم تخترق العقيدة بعمق العالم الديني للحياة الإفريقية التقليدية. إذا كان الأمر كذلك، فإن اعتناق المسيحية أو الإسلام، ينبغى أن يؤخذ على أنه أمر تقريبي.

ترجمة الفصل الثالث من كتاب جون. إس. مبيتي وعنوانه «الديانات الإفريقية وفلسفتها»، سنة ١٩٨٢ م.

الإفريقيون لهم وجوديتهم الخاصة بهم، وهى وجودية دينية بالكلية. ولفهم دياناتهم ينبغي أن نخترق هذه الوجودية، وسوف أقسمها إلى خمس نوعيات. وهى وجودية تتمركز حول الإنسان بمعنى أن كل شئ يرى على ضوء علاقته بالإنسان. هذه الأقسام هى:

١ - الله بوصفه تفسيراً كلياً للبداية وراع للإنسان وكل الأشياء.

٢ - الأرواح: وتتكون من الكائنات البشرية الممتازة، وأرواح البشر الذين ماتوا من زمن بعيد.

٣ - الإنسان: ويشمل الكائنات البشرية الحية، وأولئك الذين على وشك أن يولدوا.

٤ - الحيوانات والنباتات أو ما بقى من كائنات حية.

٥ - الظواهر، والأشياء التى لا حياة فيها.

يعبر عن الله من وجهة نظر علم الاجتماع بأنه هو موجد الإنسان وراعيه. الأرواح تفسر عظمة الإنسان. والإنسان هو مركز هذه الوجودية. الحيوانات والنباتات والظواهر الطبيعية والأشياء تكون الوسط الذى يعيش فيه الإنسان وتمده بعناصر البقاء، وإذا دعت الحاجة فإن الإنسان ينشئ معها علاقات روحية. هذه الوجودية المتمركزة حول الإنسان هى وحدة أو رابطة كاملة، لاشئ يستطيع كسرها أو تدميرها؛ فتدمير أو إزالة واحدة من هذه النوعيات هو تدمير للوجود ككل بما فى ذلك تدمير الخالق، وهذا مستحيل. وجود واحد من هذه الأقسام يفترض مسبقاً وجود الأقسام الأخرى وينبغى مراعاة التوازن حتى لا تتباعد هذه الأقسام عن بعضها البعض، ولا تتقارب من بعضها البعض. بالإضافة إلى الأقسام الخمسة يبدو أن هناك قوة أو طاقة تنتشر فى الكون ككل، وأن الله هو المصدر الرئيسى والمتحكم الكلى فى هذه القوة ولكن للأرواح ملكية بعضها، وبعض البشر المعرفة والقدرة على توجيهها وتناولها واستخدامها؛ من أمثال هؤلاء رجال الطب والسحرة والقساوسة وصناع المطر. البعض يستخدمها لصالح مجتمعاتهم والبعض الآخر يستخدمها ضد هذه المصالح^(١).

وكى نرى كيف أن هذه الوجودية تنسجم مع النظام الدينى فسوف أناقش فكرة الزمن الإفريقى كمدخل لفهمنا للأفكار الدينية والفلسفية. فكرة الزمن قد تساعد على توضيح المعتقدات والاتجاهات والممارسات والطريقة العامة للحياة عند الشعوب الإفريقية، ليس فقط المستوى التقليدى، ولكن أيضاً

فى الظروف الحديثة (سواء أكانت حياة سياسية أم اقتصادية أم تعليمية أم كنيسية) فى هذا الموضوع لسوء الحظ لا توجد كتابات، وهذه ليست إلا محاولة رائدة تستلزم مزيداً من البحث والمناقشة:

(١) الزمن المتوقع والزمن الفعلى

مسألة الزمن تلقى القليل من الاهتمام العلمى أو لا تلقى هذا الاهتمام من الشعوب الإفريقية فى حياتها التقليدية، الوقت عندهم ببساطة هو مجموع الأحداث التى وقعت، والتى تقع الآن، وتلك التى على وشك أن تقع حالياً، ما لم يقع أو ما لا يتوقع حدوثه حالياً يقع فى قسم (اللاوقت)، أما ذلك الذى من المؤكد حدوثه فى المستقبل، أو ما يقع فى محيط الظواهر الطبيعية فيقع فى دائرة ما لا يمكن رده، أو الزمن المتوقع.

أهم ما يترتب على ذلك، طبقاً للمفاهيم التقليدية، هو أن الزمن ظاهرة ثنائية البعد الماضى البعيد، والمضارع، وفى الحقيقة لا يوجد مستقبل. فكرة امتداد الزمن فى الفكر الغربى إلى ماض غير محدود وحاضر ومستقبل بلا حدود هى فكرة غريبة على الفكر الإفريقى. المستقبل يعتبر غائباً لأن الأحداث التى تقع فيه لم تحدث، هى لم تتحقق، ولهذا فهى لا تستطيع أن تكون زمناً، على أية حال إذا كانت أحداث المستقبل مؤكدة الحدوث، أو إذا كانت تقع ضمن إيقاع الطبيعة الذى لا يمكن تجنبه، فإنها فى أفضل الأحوال تكون فقط الزمن المتوقع، وليس الزمن الفعلى. ما يقع الآن يكشف المستقبل دون شك. ولكن إذا حدث الفعل فهو لم يعد فى المستقبل ولكن فى الحاضر أو الماضى. الزمن الفعلى إذن هو ما هو حاضر، وما هو ماض، وهو يتحرك إلى (الوراء) وليس إلى (الأمام) والناس يضعون عقولهم ليس على المستقبل ولكن بصفة رئيسية على ما حدث.

اتجاه الزمن هذا محكوم كما هو بالاتجاهين الأصليين للماضى والحاضر. يتحكم فى الفهم الإفريقى للفرد، والجماعة، والكون الذى يشكل النوعيات الوجودية الخمس المذكورة من قبل الزمن يجب أن يجرب لكى يكون محسوساً أو ليصبح حقيقياً، الشخص يجرب الزمن جزئياً فى حياته الفردية وجزئياً من خلال المجتمع الأكبر الذى يرجع أجيالاً عديدة قبل مولده، وحيث إن ما فى المستقبل لم يجرب، فهو عديم المعنى، هو لا يستطيع لهذا أن يشكل جزءاً من الزمن، والناس لا يعرفون كيف يفكرون فيه طبعاً إلا إذا كان شيئاً يقع ضمن إيقاع الظاهرة الطبيعية.

فى لغات إفريقيا الشرقية التى قمت بالبحث فيها، واختبرت ما وجدت، لا توجد كلمات أو تعبيرات تصف فكرة المستقبل البعيد، سوف نوضح هذه النقطة بالأمثلة باعتبار أزمنة الفعل فى لغتى الكيكامبا والجيكوبو (انظر الجدول).

الجمل الثلاث التى تشير إلى المستقبل (من رقم ١ إلى رقم ٣) تغطى ستة شهور تقريباً أو ما لا يزيد على سنتين على الأكثر، الأحداث القادمة يجب أن تقع فى نطاق هذه الجمل الفعلية، وإلا وقعت خلف أفق ما يكون الزمن الفعلى. على الأكثر نستطيع أن نقول إن هذا المستقبل القصير هو فقط امتداد للحاضر، ليس لدى الناس اهتمام نشيط بالمستقبل بعد سنتين من الآن على الأكثر، أو لديهم القليل من هذا الاهتمام. اللغات المعنية تنقصها الكلمات التى يفهم بها ذلك أو يعبر بها عنه.

(ب) حساب الزمن والتاريخ

حين يحسب الإفريقيون الزمن، يكون ذلك من أجل غرض مهم له علاقة بالأحداث ولكن ليس من أجل الرياضة. حيث إن الزمن هو مجموع أحداث، فإن الناس لا يحسبونه فى فراغ. جداول الزمن الرقمية - مع استثناء واحد أو ربما استثناءين - لا توجد فى المجتمعات الإفريقية التقليدية، على قدر ما أعرف، وإذا وجدت مثل هذه الجداول، فإنها فى الأغلب تغطى زمناً قصيراً، وربما تمتد إلى الوراء عدة عقود، ولكن بالتأكيد ليس على امتداد قرون.

بدلاً من التقاويم الحسابية يوجد ما يمكن أن نسميه التقاويم الظاهرية، فيها تحسب الأحداث والظواهر التى تكون الزمن حسب علاقة كل منها بالآخر حسب ترتيب حدوثها، مثلاً حيث إنها تشكل الزمن، تحسب الأم التى تتوقع مولوداً الشهور القمرية لحملها، والمسافر يحسب عدد الأيام التى عليه أن يسيرها (قبل وجود المواصلات) من مكان فى البلد إلى مكان آخر. اليوم والشهر والسنة وعمر الإنسان والتاريخ البشرى - كلها تحسب أو تقسم حسب أحداثها المهمة، لأن هذه الأحداث هى التى تجعلها ذات معنى.

مثلاً شروق الشمس حدث معترف به من كل الجماعة لهذا فلا يهم إذا أشرقت الشمس فى الخامسة أو فى السابعة مادامت تشرق. عندما يقول شخص إنه سيقابل آخر عند شروق الشمس، فلا يهم إذا حدثت المقابلة فى الخامسة أو فى السابعة ما دامت تتم فى الفترة العامة لشروق الشمس، وهكذا لا يهم أن

كل الناس يذهبون إلى السرير فى التاسعة أو فى الثانية عشرة عند منتصف الليل. الشئ المهم هو حدث الذهاب إلى السرير، وليس بذى بال إن كان فى ليلة يذهب لينام فى العاشرة بينما فى أخرى ينام فى منتصف الليل لأنه بالنسبة إلى الشعوب الإفريقية المعنية يحمل الزمن المعنى عند نقطة الحدث وليس فى اللغات الحسابية. فى المجتمع الغربى أو التكنولوجى الزمن سلعة ينبغى أن يفاد منها: يباع ويشتري، ولكن فى الحياة التقليدية الإفريقية الزمن يجب أن ينتج أو يصنع. الإنسان ليس عبداً للزمن، بدلاً من ذلك هو (يصنع) من الزمن بقدر ما يريد. عندما يأتى الأجانب وخاصة من أوربا وأمريكا إلى إفريقيا يرون الناس جالسين فى مكان ما. من الواضح أنهم لا يفعلون شيئاً، فهم غالباً يقولون (هؤلاء الإفريقيون يضيعون وقتهم بمجرد الجلوس لا يصنعون شيئاً). شكوى أخرى عامة (آه، الإفريقيون دائماً يتأخرون). من السهل القفز إلى مثل هذه الأحكام، ولكنها أحكام قائمة على الجهل بمعنى الزمن عند الشعوب الإفريقية. أولئك الذين يرون جالسين هم فى الحقيقة لا (يضيعون الوقت)؛ لكن إما أنهم ينتظرون الزمن وإما أنهم يعملون (لإنتاج) الزمن. أنا لا أحب أن أمحص هذه النقطة الصغيرة، ولكن من المؤكد أن الفكرة الأساسية للزمن تؤثر فى حياة واتجاهات الشعوب الإفريقية فى القرى، وإلى حد بعيد فى حياة أولئك الذين يعيشون أو يعملون فى المدن.

الحياة الاقتصادية للناس، من بين أشياء أخرى، محدودة بمفهومهم للزمن، وكما سنحاول أن نوضح، فإن الكثير من أفكارهم الدينية وطقوسهم مرتبطة بشدة بهذا المفهوم الأساسى للزمن.

اليوم فى الحياة التقليدية يقسم حسب أحداثه المهمة، مثلاً عند قبيلة الأنكور فى أوغندا تربية الماشية تملك قلوب الناس، لهذا يقسم اليوم على أساس الأحداث التى تحدث للماشية، غالباً كما يلى:

الساعة السادسة صباحاً: وقت الحلب (اكاسبب)

الساعة الثانية عشرة ظهراً: وقت الراحة للناس والماشية (بارى أو موبيراجو) حيث بعد حلب الماشية يسوق الرعاة ماشيتهم إلى المراعى وعند الظهيرة عندما تشتد الشمس تحتاج الماشية ويحتاج الرعاة إلى بعض الراحة.

الساعة الواحدة ظهراً: وقت رفع الماء من الآبار أو من الأنهار (بارا أما بازيبا) قبل أن تساق الماشية إلى هناك لتشرب (حيث تجعلها قذرة، أو حيث يكون هناك تأخير لأولئك الذين يرفعون الماء ويحملونه).

الساعة الثانية بعد الظهر: هو وقت شرب الماشية (آماسيو نيجانيو) عندئذ يسوقها الرعاة إلى أماكن الشرب.

الساعة الثالثة بعد الظهر: هو الوقت الذي تترك فيه الماشية أماكن الشرب وتبدأ الرعى ثانية (آماسيو نيجاكوكا).

الساعة الخامسة بعد الظهر: هو الوقت الذي تعود فيه الماشية إلى البيت يسوقها الرعاة (انت نيتابا).

الساعة السادسة بعد الظهر: هو الوقت الذي تدخل فيه الماشية أسوار حظائرها أو أماكن نومها (انت زاتابا).

الساعة السابعة بعد الظهر: هو وقت الحلب الثانى قبل أن تنام الماشية ، هنا يختم نشاط اليوم^(٢).

الشهر: الشهور القمرية هي المعترف بها وليست الشهور الرقمية، وذلك بسبب أحداث تغيرات القمر. في حياة الناس أحداث معينة ترتبط بأشهر معينة، فالشهور تسمى إما حسب أهم الأحداث، وإما حسب تغير الظروف الجوية، مثلاً يوجد الشهر الحار وشهر أول المطر، وشهر الزواج، وشهر حصاد البقول، وشهر الصيد... إلخ. ولا يهم إن كان شهر الصيد يستمر ٢٥ أو ٣٥ يوماً، حدث الصيد أهم من الطول الحسابي للشهر. سوف نورد مثلاً من قبيلة اللا توكا للبين كيف تحكم الأحداث الحساب التقريبي للشهور:

أكتوبر: يسمى الشمس، لأن الشمس تكون حارة جداً في ذلك الوقت.

ديسمبر: يسمى (أعط عمك بعض الماء) لأن الماء يصبح نادراً ويصبح الناس عطشى فعلاً.

فبراير: يسمى (دعهم يحفرون) لأن الناس في هذا الشهر ينشغلون في إعداد حقولهم للزراعة، حيث الأمطار على وشك أن تعود.

مايو: يسمى (الحبة في الأذن) لأن البقول في ذلك الوقت تبدأ في تكوين البذور.

يونيو: يسمى (الفم المتسخ) لأن الأطفال يبدؤون الآن في أكل ثمار البقول الجديدة ولهذا تتسخ أفواههم.

يوليو: يسمى (العشب الذي يجف) لأن الأمطار تتوقف وتجف الأرض وتبدأ الحشائش في الجفاف.

أغسطس: يسمى (الحبة الحلوة) حيث يحصد الناس ويأكلون الحبة الحلوة.

سبتمبر: يعرف باسم (شجرة السجق) لأن شجرة السجق تبدأ في حمل الثمار^(٣) التي تشبه إصبع السجق الضخم؛ ومن هنا الاسم. وهكذا تتم الدورة وتبدأ الظواهر الطبيعية تكرر نفسها مرة أخرى وينتهي العام.

العام كذلك يتكون من أحداث ولكن على مدار أوسع من ذلك الذي يكون اليوم أو الشهر. حيث تكون الجماعة زراعية فإن الأحداث الزراعية هي التي تكون العام الزراعي. قرب خط الاستواء يعتمد الناس فصلين مطيرين وفصلين جافين. وعندما يتم عدد فصول الفترة يكون العام قد تم أيضاً، إن هذه الفصول الأربعة الرئيسية هي التي تكون جملة العام. العدد الفعلي لا يهم حيث إن العام لا يحسب بأرقام حسابية، وإنما يحسب على ضوء الأحداث، لهذا فالعام الواحد قد يكون ٣٥٠ يوماً بينما يكون عام آخر ٢٩٠ يوماً؛ فالسنوات ربما - وعادة ما يحدث - تختلف أطوالها بحساب الأيام، ولكن ليس في فصولها والأحداث الأخرى المنتظمة.

حيث إن الأعوام تختلف في أطوالها الحسابية، فإن التقاويم الرقمية تكون غير ممكنة وتكون عديمة المعنى في الحياة التقليدية. خارج حساب السنة فكرة الزمن الإفريقية صامته وبلا خلاف، الناس يتوقعون مجيء العام، ويتوقعون ذهابه في تتابع لا نهائي مثل تتابع الليل والنهار ومثل انكماش القمر واتساعه، هم يتوقعون أحداث فصل المطر وبذر البذور والحصاد، والفصل الجاف، وفصل المطر ثانياً وبذر البذور ثانية وهكذا، يستمر إلى الأبد، كل عام يأتي ويذهب، مضيفاً إلى بعد الماضي، اللا نهائية أو الأبدية بالنسبة لهم هي أنها تقع في نطاق الماضي فقط، مثلاً الجملة رقم ٩ في الجدول السابق يضرب زمنها في ما لانهاية (عندما يتحدث المسيحيون عن الأبدية) عند الكيكامبا أو الجيكوبو يقولون: «تن نا تن، أي «تن وتن، أو أن زمن الجملة رقم ٩ مضروباً في نفسه، هذا يعنى أن ما هو أبدى يقع خلف أفق الأحداث صانعاً تجربة الإنسان أو (التاريخ).

تحليل المفهوم الإفريقي للزمن ، أزمنة الفعل عند الأكامبا والجيكيو (كينيا).

الزمن	كيكامبا	جيكيو	عربي	الوقت بالتقريب
<p>١ - المستقبل البعيد. ٢ - المستقبل الحال أو القريب. ٣ - المستقبل عبر المحدد أو المستقبل القريب غير المحدد. ٤ - الحاضر أو المضارع المتقدم. ٥ - الماضي الحال أو التام الحال.</p>	نيناووكا	نيناووكا	سوف أحضر	حوالي شهرين إلى ستة شهور من الآن.
	نيناووكا	نيناووكا	سوف أحضر	أثناء اللحظة القصيرة التالية.
	نجاووكا	نيناووكا	سوف أحضر	أثناء اللحظة المرئية من المستقبل، بعد مثل هذا الفعل أو ذاك.
	نيناووكا	نيناووكا	أنا فسادم	أثناء حدوث الفعل، الآن.
	نيناووكا	نيناووكا	جئت، لقد جئت حالا	في الساعة الأخيرة أو ما شابه.
<p>٦ - ماضى اليوم. ٧ - الماضي الحديث أو ماضى الأمس. ٨ - الماضي البعيد. ٩ - الماضي غير المحدود. (زamani)</p>	نيناووكي	نيناووكي	جئت	من وقت الشروق الى ساعتين قبل الكلام.
	نيناووكي	نيناووكي	جئت	أمس.
	نيناووكي	نيناووكي	جئت	أى يوم قبل الأمس.
	نيناووكي	نيناووكي	جئت	لا وقت محدد وفي الماضي.

تجانب

(ج) فكرة الماضى والمضارع والمستقبل

ينبغي أن نوفى أبعاد الزمن وعلاقتها بالوجود الإفريقى حقها من المناقشة . بعد قليل من الشهور من الآن - كما قد رأينا - تكون فكرة الزمن صامتة دون خلاف . هذا يعنى أن المستقبل غير موجود كزمن حقيقى، فيما عدا التعبير عن المضارع الممتد إلى سنتين من الآن وهو قصير نسبياً . لكى نتجنب الارتباط الفكرى بالكلمات الإنجليزية : ماض ومضارع ومستقبل، سوف نستخدم كلمتين من اللغة السواحلية هما ساسا وزامانى .

فى الجدول السابق للجمل الفعلية تغطى الساسا الجمل من ١ إلى ٧، الساسا تحمل معنى الحالية والقرب والآنية، هى الفترة ذات الاهتمام الحالى للناس، حيث إن هذا هو (أين) أو (متى) يوجدون، وقد يكون مستقبلاً هو قصير جداً، ويجب أن يكون هكذا، لأن أى حدث له معنى فى المستقبل يجب أن يكون حالاً وأكيداً لدرجة أن الناس تقريباً جربوه، لهذا فإذا كان الحدث بعيداً، ولنقل بعد سنتين من الآن (من الجملة رقم ٤) عندئذ لا يمكن استيعابه، ولا يمكن التحدث عنه، واللغات نفسها ليس فيها جمل فعلية لتغطى ذلك البعد فى الزمن المستقبل البعيد فحقيقته تقع وراء أو خارج أفق الساسا . لهذا فى التفكير الإفريقى الساسا (تبتلع) ما يعرف فى الغرب أو ما يعرف فى النظام العام باسم المستقبل .

الأحداث التى (تكون الزمن) فى بعد الساسا يجب أن تكون إما على وشك الحدوث أو فى سبيلها إلى التحقيق أو جريت حديثاً . الساسا هى أكبر الفترات معنى بالنسبة للفرد لأن له إدراكاً شخصياً لأحداث أو ظاهرة هذه الفترة، وأنه على وشك أن يجربها . هى حقيقة امتداد تجربى للحظة الحاضرة (الجملة رقم ٤) ممتدة فى المستقبل القصير وفى الماضى غير المحدود أو (الزامانى) . الساسا ليست استمراراً رياضياً أو رقمياً . وكلما كان الإنسان أكبر سناً كلما طالت فترة الساسا بالنسبة له . الجماعة نفسها لها فترة الساسا الخاصة بها، والتى هى أعظم من تلك التى للفرد . ولكن بالنسبة إلى كل من الجماعة والفرد فإن أكثر اللحظات حيوية هى نقطة (الآن) حدث الجملة رقم ٤ . الساسا فى منطقة الوقت التى يعى فيها الناس وجودهم، فيها يخططون حياتهم فى كل من المستقبل القريب والماضى بصفة رئيسية الـ (زامانى) . الساسا فى ذاتها هى بعد زمنى كامل متضمن للمستقبل القريب والحاضر الديناميكى والماضى المجرب، وقد نسميها (الميكروتيم) أو

(الوقت الصغير)، الزمن الصغير يحمل معناه بالنسبة إلى الفرد أو الجماعة من خلال معاركهم أو تجربتهم له فقط .

«زامانى» ليس محدوداً بما يسمى فى اللغة الإنجليزية بـ(الماضى) فله فى نفسه ماضيه ومضارعه ومستقبله ولكن على نطاق واسع، وقد نسميه (الماكروتيم) أو الزمن الكبير . الزامانى يتداخل مع الساسا ولا يمكن فصل الاثنين، الساسا تغذى الزامانى أو تختفى فيه، ولكن قبل أن تندمج الأحداث فى الزامانى، فإنها يجب أن تكون قد تحققت أو تفاعلت مع بعد الساسا، عندما يكون ذلك قد حدث فإن الأحداث (تتحرك) إلى الوراء من الساسا إلى الزامانى، وهكذا يصبح الزامانى هو الفترة التى خلفها لا يستطيع شىء أن يذهب، الزامانى هو مقبرة الزمن، فترة الانتهاء، البعد الذى يجد فيه كل شىء نقطة لوقوفه، هو المخزن النهائى لكل الظواهر والأحداث، هو المحيط الزمنى الذى فيه يمتص كل شىء ويتحول إلى كونه لا بعد ولا قبل .

كل من الساسا والزامانى له نوع وكمية، والناس يتحدثون عنه على أنه كبير وصغير وقصير وطويل إلخ، فيما يتعلق بحدث خاص أو ظاهرة معينة . الساسا عموماً تطوى الأفراد وظروفهم الحالية معاً: هى فترة الحياة الواعية، على الجانب الآخر فإن الزامانى هو فترة الأساطير معطياً معنى تأصيل وتأمين فترة الساسا، وطاويى كل المخلوقات معاً حتى تصبح كل الأشياء فى حضان الزمن الكبير .

(د) مفهوم التاريخ وما قبل التاريخ

لكل شعب إفريقى تاريخه الخاص به، هذا التاريخ يتحرك إلى الوراء من فترة الساسا إلى فترة الزامانى، من فترة التجربة الساخنة إلى الفترة التى لا يستطيع شىء الذهاب خلفها . فى التفكير التقليدى الإفريقى لا يوجد معنى لتاريخ يتحرك إلى الأمام تجاه عقدة أو نقطة ساخنة فى المستقبل أو تجاه نهاية للعالم؛ حيث إن المستقبل فيما بعد عدة شهور لم يوجد . المستقبل لا يمكن توقعه فى أول الزمن، أو كشف حالة مختلفة الجذور من الأمور مما يوجد فى فترة الساسا والزامانى . فكرة الأمل المسيحى أو دمار العالم النهائى ليس لها مكان فى فكر التاريخ التقليدى؛ ولهذا فإن الشعوب الإفريقية ليس لديها (اعتقاد فى التقدم) فكرة أن تقدم النشاط البشرى ومنجزاته تتحرك من درجة منخفضة إلى درجة أعلى، الناس لا يخططون للمستقبل البعيد ولا يبنون قلاعهم فى الهواء . مركز الجاذبية للفكر البشرى والأنشطة البشرية هو فترة

الزمانى التى فى اتجاهها تتجه الساسا، الناس يضعون عيونهم على الزمانى، حيث بالنسبة إليهم لا يوجد عالم لابد أن يأتى كهذا الذى يوجد فى اليهودية والمسيحية.

كل من التاريخ وما قبل التاريخ يقع تحت سيطرة الأساطير. يوجد ما لا حصر له من الأساطير فى كل قارة إفريقية تفسر أموراً مثل خلق العالم، والإنسان الأول، والانسحاب المحسوس للإله من عالم البشر، وأصل القبيلة ووصولها إلى بلدها الحالى، وهكذا، الناس ينظرون دائماً فى اتجاه الزمانى، به القواعد التى تستقر عليها الساسا، وبه تفسر أو يجب أن تفهم، الزمانى ليس فترة جامدة، ولكنها فترة مملوءة بالأنشطة والأحداث. عن طريق نظر الناس إلى الزمانى هم يعتبرون أو يجدون تفسيراً لخلق العالم، ومجىء الموت، ونشوء لغتهم وعاداتهم، وظهور حكمتهم وهكذا. بدايات التاريخ تقع فى الزمانى وليس فى المستقبل الذى إن لم يكن قصيراً جداً فلا وجود له.

مثل ذلك التاريخ وما قبل التاريخ يتجه إلى الظهور فى قصص شعبى شفوى، مركز جداً ويتناقل من جيل إلى جيل. إذا حاولنا أن نترجم تلك القصص إلى مدى زمنى حسابى، فإنها قد تبدو معطية القليل من القرون فقط بينما هى فى الحقيقة تمتد إلى أكثر من ذلك إلى الوراء، وبعضها لكونها فى شكل أسطورى تتحدى محاولة ترجمتها إلى مدى زمنى حسابى. التاريخ الشفوى يخلو من التواريخ التى تذكر. الإنسان ينظر إلى الخلف، من حيث أتى، والإنسان متأكد أنه لا شئ سيوصل ذلك العالم إلى النهاية. بناء على ذلك النقل لوجهة النظر الإفريقية فى التاريخ، يوجد ما لا حصر له من الأساطير حول الزمانى، ولكن لا توجد أية أساطير حول نهاية العالم حيث إن الزمن لا نهاية له⁽⁴⁾ الشعوب الإفريقية تتوقع أن يستمر التاريخ البشرى إلى ما لا نهاية فى حركة متتابعة من الساسا إلى الزمانى، ولا يوجد شئ يبنى أبداً بأن هذا التتابع سوف يصل إلى نهاية؛ الأيام فالشهور والفصول والسنين لا نهاية لها تماماً، كما أنه لا توجد نهاية لتتابع الولادة والزواج والإنجاب والموت.

(هـ) فكرة الحياة البشرية فى علاقتها بالزمن

الحياة البشرية لها إيقاع آخر من طبيعة لا يمكن لشئ أن يدمرها، على مستوى الفرد يتضمن هذا الإيقاع: الميلاد

والبلوغ والتأهيل (لعضوية الجماعة) والزواج والإنجاب والكبر والموت والدخول فى جماعة الراحلين، وفى النهاية الدخول فى (جماعة) صحبة الأرواح؛ هو إيقاع وجودى، وتلك هى اللحظات الحاسمة فى حياة الفرد. وعلى مستوى الجماعة أو الأمة توجد دورة الفصول بأنشطتها المختلفة مثل بذر البذور، والزراعة والحصاد. اللحظات الحاسمة يتركز عليها الانتباه أكثر من غيرها، وغالباً ما تتدد بطقوس واحتفالات دينية. الأحداث غير العادية أو الأخرى التى لا تنسجم مع هذا الإيقاع مثل كسوف الشمس أو خسوف القمر، والجفاف ومولد الثوام، وما شابه ذلك - ينظر إليها عموماً على أنها أحداث تحتاج إلى انتباه خاص من الجماعة، وقد يتخذ هذا شكل نشاط دينى. غير العادى أو الشاذ هو اجتياح أو غزو للتناسق الوجودى.

(و) الموت والخلود

كلما تقدم الفرد فى السن كلما انتقل بالتدريج من الساسا إلى الزمانى، ميلاده هو الإجراء البطيء الذى ينتهى بعد مدة طويلة من ولادته الجسدية، فى بعض المجتمعات لا يعد كائناً بشرياً كاملاً إلا بعد أن يكون قد مر خلال عمليات الولادة البدنية واحتفالات التسمية والبلوغ وطقوس التأهيل وفى النهاية الزواج (أو حتى الإنجاب). عندئذ يكون قد ولد ولادة كاملة، وأصبح شخصاً كاملاً. شبيه بذلك الموت، هو مجموع العمليات التى تزيج الفرد من فترة الساسا إلى فترة الزمانى، بعد الموت البدنى يستمر الفرد فى فترة الساسا ولا يختفى منها فوراً، هو يبقى فى ذاكرة الأقارب والأصدقاء الذين عرفوه فى هذه الحياة والذين عايشوه، هم يتذكرونه بالاسم ولو لم ينطقوه، يتذكرون شخصه وشخصيته وكلماته وأحداث حياته، وإذا ظهر (كما يعتقد الناس) فإنه يتعرف عليه بالاسم، الراحلون يظهرون أساساً للأعضاء الكبار من الأحياء فى عائلاتهم، ونادراً ما يظهرون أو لا يظهرون أبداً للأطفال، هم يظهرون للأعضاء الأطول بقاء فى فترة الساسا. sasa

هذا التعرف بالاسم مهم جداً، ظهور الراحل وبكونه يتعرف عليه بالاسم قد يستمر لأربعة أو خمسة أجيال فى حالة وجود شخص حى ممن عرفوا الراحل شخصياً وبالاسم، عندما يموت آخر شخص كان يعرف الراحل، فإن الراحل يمر إلى خلف أفق الساسا، وبناء على ذلك يعد - فيما يتعلق بالعلاقات الأسرية - قد مات تماماً، هو قد غاص فى فترة الزمانى.

ولكن عندما يتذكر الراحل بالاسم فإنه لا يكون ميتاً حقيقة، هو حي، مثل هذا الشخص قد أسميه (الميت الحي) الميت الحي هو الشخص الذى مات بدنياً ولكنه يعيش فى ذاكرة أولئك الذين عرفوه، بالإضافة إلى كونه يعيش فى عالم الأرواح، وما دام الميت الحي يتذكر بهذه الكيفية فإنه يكون فى حالة خلود شخصى، هذا الخلود الشخصى يظهر فى استمرار الشخص من خلال الإنجاب حتى يحمل الأطفال شخصية الآباء أو الأجداد. من وجهة نظر الأحياء يعبر عن الخلود الشخصى أو يظهر فى أفعال مثل احترام الراحلين وإعطائهم قليلاً من الطعام، وإراقة قليل من الخمر أو اللبن أو الماء، وتنفيذ تعليماتهم عندما كانوا أحياء أو عندما يظهرون.

فكرة الخلود الشخصى هذه يجب أن تساعدنا على فهم الأهمية الدينية للزواج فى المجتمعات الإفريقية، إذا لم يكن للشخص أقارب من درجات قريبة يتذكرونه عندما يموت بدنياً، فهو يصبح لا شيء، وببساطة ينتهى من الوجود البشرى، كاللهب عندما ينطفئ؛ لهذا فمن الواجب لكل شخص دينياً ووجودياً أن يتزوج، وإذا لم يكن للشخص أولاد أو كانت له بنات فقط فعليه أن يجد زوجة أخرى، لأن من خلالها قد يولد الأبناء الذين فيهم تمتد حياته ويحفظونه (مع الأموات الأحياء الآخرين فى العائلة) فى حالة خلود شخصى.

أفعال صب البيرة أو الماء أو اللبن، أو إعطاء أجزاء من الطعام للموتى الأحياء هى مجرد رموز للألفة والزمالة والتذكر، هى تحمل معنى الروابط الروحية التى تربط الموتى الأحياء بأقاربهم الأحياء بدنياً، لهذا فإن هذه الأفعال تتم فى محيط الأسرة، أكبر أعضاء الأسرة سناً هو الشخص الذى له أطول فترة ساسا، وهو الذى يؤدى هذه الأفعال أو يشرف عليها بوصفها أفعالاً للذكرى ونياحة عن كل العائلة، مقدماً (عندما تستدعى المناسبة ذلك) الوجبة الرمزية إلى كل المفارقين (الموتى الأحياء) من العائلة، حتى لو ذكر اسماً أو اسمين فقط من الراحلين أو ذكرهما بمركزهما (مثلاً أب أو جد). لا يوجد هنا شيء مما يدعى (عبادة الأسلاف) حتى لو بدت هذه الأفعال بهذا الشكل فى عيون الأجانب الذين لا يفهمون الموقف.

مع مرور الزمن، يفوص الموتى الأحياء إلى ما بعد أفق فترة الساسا، هذه نقطة يوصلون إليها عندما لا يوجد أى شخص حتى يتذكرهم شخصياً وبالاسم، عندئذ تكون أطوار عملية الموت قد انتهت. ولكن الأموات الأحياء لا يتلاشون من الوجود، إنهم يدخلون فى حالة (الخلود الجماعى)؛ وتلك هى

حالة الأرواح التى لم تعد تشكل أعضاء فى الأسر البشرية، يفقد الناس الاتصال الشخصى بهم، الراحلون فى هذه المرحلة يصبحون أعضاء فى أسرة أو جماعة الأرواح، وإذا ظهروا للكائنات البشرية فإنه لا يعرف عليهم بالاسم، يسببون الرعب والفرع، أسماؤهم ربما لا تزال تتردد على لسان الأحياء، خاصة فى شجرات الأسر (ولكنها أسماء فارغة) دون شخصيات أو على الأكثر ذات شخصيات أسطورية بنيت على الحقيقة والخيال. فى بعض المجتمعات - على أية حال - ربما يتحدثون من خلال وسيط، أو يصبحون حراساً للعشيرة أو الأمة، وربما تردد أسماؤهم أو يتضرع إليهم فى الطقوس الدينية، وفى المهام المحلية أو الوطنية. وفى مجتمعات أخرى تدخل مثل هذه الأرواح فى جسد الوسيط بين الإله والإنسان، ويتقرب الناس إلى الله من خلالهم، أو يطلبون مساعدة أخرى منهم. فى الحقيقة أرواح الموتى هذه - مجتمعة مع الأرواح الأخرى التى ربما كانت أو ربما لم تكن كائنات بشرية - تشغل الحالة الوجودية بين الله والبشر، وفيما بعد الحالة الروحية لا يستطيع الإنسان أن يذهب أو يتطور. هذا إذن هو قدر الإنسان فى حدود ما يعنى الوجود الإفريقى. الأنشطة الدينية الإفريقية تتركز بصفة رئيسية على العلاقة بين الكائنات البشرية والموتى؛ مما يعنى حقيقة أن الإنسان يحاول أن يخترق ويثبت أقدامه فى عالم ما يتبقى منه بعد حياته البدنية. إذا نسى الأموات الأحياء فجأة فمعنى ذلك أنهم يسقطون خارج فترة الساسا، وبناء على ذلك عزلوا ودمر خلودهم الشخصى وتحولوا إلى حالة عدم الوجود، هذه هى أقصى عقوبة ممكنة لأى شخص، الموتى يفضضون منها ويفعل الأحياء كل ما يستطيعون لتجنبها خوفاً من أن تجلب الأمراض وسوء الحظ على أولئك الذين ينسون موتاهم. الموت يقع أمام الفرد، فهو مازال حدثاً (مستقبلاً)، ولكن عندما يموت شخص يدخل الشخص فى حالة الخلود الشخصى التى تقع فى الزمانى وليس فى المستقبل.

(و) الفضاء والزمن

الفضاء والزمن يتصلان عن قرب، وغالباً ما نستعمل الكلمة نفسها لكليهما؛ حيث إن الوقت هو المحتوى الذى يحدد الفضاء. أكثر ما يهم الناس هو القريب جغرافياً، تماماً مثلما تحتضن الساسا الحياة التى يمارسها الناس، لهذا فإن الإفريقيين يرتبطون بصفة خاصة بالأرض؛ لأنها هى التعبير المادى عن الزمانى والساسا الخاصين بهم، الأرض تمدهم بجذور الوجود كما تربطهم روحياً بموتاهم، الناس يمشون على قبور أسلافهم،

ويخشى إذا حدث أى شيء يفصل هذه الروابط أن تجلب كارثة فى حياة الأسرة والجماعة. إبعاد الإفريقيين بالقوة عن أرضهم هو عمل من أعمال الظلم البالغ الذى لا يستطيع أجنبى إدراك مداه، حتى عندما يترك الناس بيوتهم اختياريًا فى الريف ويذهبون للعمل والعيش فى المدن فإنه يوجد تمزق خطير فى الروابط لا يمكن إصلاحه، وغالبًا ما يخلق مشاكل نفسية لا تستطيع معها الحياة الحضرية أن تنهض.

(ز) اكتشاف أو مد ما بعد الزمن المستقبل

اكتشف الإفريقيون بعد الزمن المستقبل جزئيًا بسبب تعليم المبشرين المسيحيين، وجزئيًا بسبب أسلوب التعليم الغربى^(٥) بسبب هذا وذاك، وبسبب اجتياح التكنولوجيا الحديثة بكل مشتملاتها على المستوى المادى فإن هذا أدى إلى التخطيط القومى بهدف التنمية الاقتصادية والاستقلال السياسى، ومد الخدمات التعليمية، وهكذا، ولكن التغيير من النظام الذى بنى على أساس المفهوم التقليدى للزمن إلى النظام الذى لا بد أن يحتوى على هذا الاكتشاف الجديد لبعده الزمن المستقبل،

لا يجرى بطريقة سهلة، وربما سيكون - من بين أشياء أخرى - عند جذور عدم الاستقرار السياسى لدولنا. فى حياة الكنيسة، يبدو أن هذا الاكتشاف يخلق الأمل فى النعيم مما يجعل الكثيرين من المسيحيين يفرون من مواجهة تحديات الحياة فى صورة مجرد الأمل والانتظار لحياة الفردوس، مما يقود إلى قيام الكثير من الكنائس المستقلة الصغيرة، تتمركز حول الأفراد الذين يمثلون، وفى كثير أو قليل، يحققون هذا التوقع الروحى.

اكتشاف ومد البعد المستقبل للزمن يمتلك الكثير من الإمكانيات والوعود لتشكيل جملة الحياة للشعوب الإفريقية إذا استغل كل ذلك ووجه إلى استخدام خلاق ومنتج فإنه سيصبح دون شك مفيدًا، ولكنه قد يتمرد ويعمق كلا من المأساة والتحلل من العقيدة.

المفهوم التقليدى للزمن يرتبط بوضوح بكل حياة الناس، وفهمنا له قد يمهّد الطريق لفهم فكر ومزاج وتصرفات الناس، وعلى أساس هذه الخلفية سأحاول أن أقدم وأناقش نظمهم الدينية وفلسفتهم.

ملحوظات:

القبائل واللغات التى ورد ذكرها وموطن كل منها

اللغة	البلد
أنكور	أوغندا
جيكرو	كينيا
سواحلية	تنزانيا
كيكامبا	كينيا
لاتوكا	السودان

أهم القبائل التى ورد ذكرها، وموطن كل منها

البلد	القبيلة
غانا	الأشانت
السودان	الأزاند
أوغندا	باجاندا
داهومى وتوجو	فون
غانا	جا
الكنغو	لوجبارا
كينيا	لو
جنوب إفريقيا	لوفندو
روديسيا	ندبل
إثيوبيا	أنوك
نيجيريا	يوروبا

(١) هذا هو تقريبًا ما يدعوه علماء الاجتماع (مانا) ولكن لا علاقة له بالقوة العيوية التى يقول بها تمبل.

(٢) س ا ف ج. روسكو. البانتو الشماليون. (١٩١٥) صفحة ١٣٩. ا ف وهو ما ليس صحيحًا تمامًا، ما أنكره أفضل مما يذكره روسكو.

(٣) س ا ف ا ل. اف. نالدر. ا. د. مسح قبلى لمنطقة المانجالا (١٩٣٧) صفحة ١١ اف. منه اقتطف هذا.

(٤) الاستثناء الوحيد على هذا يأتى من سونجو تانزانيا الذين يعتقدون أن العالم يومًا ما سوف ينكمش إلى أن يبلغ النهاية، هذا ليس شيئًا على أية حال يؤثر على حياتهم، هم يستمرون فى حياتهم كما لو لم تكن الفكرة موجودة. ربما حدث فى نقطة من تاريخهم أن ثار جبلهم البركانى (المعروف فى لغة المياى باسم: أولدونيو لينجاي: أى جبل الله) وسبب «نهاية للعالم» فى بلدهم الصغير. لعل هذا الحدث قد بقى فى شكل أسطورة انتقلت إلى المستقبل غير المعروف، كتحذير من ثورات مستقبلية ممكنة. انظر. أ ر ا ف. جراى. سونجو تنجانيقا (١٩٦٣) الذى على أية حال لا يقدم تغييرًا لهذه الأسطورة.

(٥) رغم اعتراف المؤلف بأن الإسلام أكثر تأثيرًا من المسيحية وأوسع انتشارًا فى إفريقيا، وأنه يحمل الفكرة نفسها، إلا أن المؤلف يتجاهل نسبة هذا الفضل له. (المترجم).

خرافات الهاوسا وعاداتهم

(٢)

محمد عبد الواحد محمد

كم سعدنا فى طفولتنا بحكاية عقلة الإصبع، وكم استمتعنا بحيله التى كان يحال بها للنجاة هو وإخوته مما كان يدبر لهم.

لقد كان عقلة الإصبع أصغر إخوته الستة وكان أبوه خطاباً، لا يجد من القوت الضرورى ما يطعم به هذه الأفواه السبعة، فضلاً عن الأم. واتفق الأبوان على التخلص من أولادهما بإلقائهم فى الغابة، وتركهم هناك يواجهون مصيرهم ويعلم عقلة الإصبع بهذا التدبير، فيملأ جيبه حصى أبيض، ويسقطه على طول الطريق فى الغابة، وبهذه الوسيلة استطاع العودة هو وإخوته إلى بيتهم. ويعاود الأبوان الكرة، وفى هذه المرة يستخدم عقلة الإصبع فتات خبز يعلم بها الطريق، بيد أن الطيور تلتقط هذا الفتات، وبذلك يضل الأولاد الطريق، وينتهى بهم المطاف إلى بيت الغول، الذى يتهلل لهذا الرزق الذى سيق إليه، لكن عقلة الإصبع يخدع الغول، الذى يبذل ملابسه وملابس إخوته بملابس أبناء الغول، فيذبح الغول أبناءه ظناً منه أنهم أبناء الخطاب. ولم يكتف عقلة الإصبع بهذا، بل إنه استولى على أحذية الغول السبعة، والتى استعان بها فى الحصول على ثروة كافية تجعل أبويه يعيشان فى بحبوحة من النعيم.

ثلاثة وليسوا سبعة. وكان هؤلاء الإخوة الثلاثة يخطبون ود ثلاث عذراوات، أمهن ساحرة، وإن لم يقف على هذه الحقيقة سوى المنتقم، الأخ الأصغر. ولقد ذهب الإخوة إلى بيت العذراوات، واحتفت بهم الأم، ثم راحت تعد لهم الطعام، فخرج الإخوة للتمشية لحين الانتهاء من إعدادهم. وحين عادوا وجدوا الأم تمشط جدائل شعر إحدى بناتها وتفليه من القمل، ولما قرأوا عليهم السلام، تركت الأم رأس ابنتها. وجلس الجميع يتسامرون، إلى أن حل المساء، فجاء بالطعام، وأكل الجميع.

هذه الحكاية يقدم لنا تريميرن شبيهاً لها من تراث الهاوسا فى كتابه «خرافات الهاوسا وعاداتهم». وحكاية الهاوسا تتخذ شكلاً آخر، تأثراً بالبيئة والأعراف والتقاليد والمعتقدات الشعبية. أما عنوان هذه الحكاية فهو:

٣ - المنتقم والساحرة:

ويطل الحكاية هنا هو (دان - كوشينجاي) أى المنتقم، وهو يناظر عقلة الإصبع، فهو أصغر إخوته، وإن كان الإخوة هنا

ولما أقبل الليل نام الجميع، فيما عدا الأم الساحرة، التي قامت بإحضار سكين، ثم أخذت تشحذه، وأدرك المنتقم ما يجرى، حين سمع صوت شحذ السكين، وكان عليه أن يتصرف بسرعة، فراح وقطع أئداء البنات الثلاث، ووضعها على صدره وصدرى أخويه. وعادت الساحرة بالسكين المشحوذ، واتجهت إلى مكان الأولاد تريد قطع حلقهم، لكن المنتقم يتحجج، فسأله الساحرة عما يريد، فطلب منها أن تحضر له بيضة، وذلك بهدف اكتساب وقت يدبر فيه شيئاً لإنقاذ نفسه وإنقاذ إخوته. وجاءت الساحرة بالبيضة، ثم مضت تستلقى على فراشها. وفي هذه الأثناء قام المنتقم بإبدال ملابسه وملابس أخويه بملابس البنات الثلاث، ثم عاد إلى فراشه، وما إن انتهى من ذلك حتى أقبلت الأم الساحرة متخفية في الظلام، وأخذت تتحسس أجساد النائمين، حتى إذا وجدت ملابس خشنة مما يلبسها الرجال، ظنت أن هذه هي أجساد الضيوف، فأعملت سكينتها وذبحت بناتها دون أن تدري. ثم ارتدت إلى فراشها واستلقت، فقام المنتقم وأحدث في أرض الكوخ حفرة، ثم حفر نفقاً يصل إلى مدينته مباشرة، ثم أيقظ إخوته، فهربا من هذا النفق وبقي هو وحده.

وحين أشرق الصباح، أتت الساحرة الأم لتوقظ بناتها، فبرز لها المنتقم وقال لها «إننى دان كوشينجاي. سوف أريك ما فعلت». وقص عليها ما حدث، وصعقت المرأة حين رأت بناتها مذبوحات، وأنها هي التي قصت عليهن بيدها، وتوعدته بالانتقام. ورجع المنتقم إلى بيته، وأخبر أخويه بالقصة كاملة، وحذرهما من الاستجابة لأية امرأة تحاول إغواءهما.

ولم تضع الساحرة وقتاً، إذ حولت نفسها إلى امرأة بغى، وراحت إلى مدينة هؤلاء الشبان في يوم السوق. وحدث أن رآها أخو المنتقم الأكبر، فشده مرآها، وأبدى رغبته في أن يذهب معها، فوافقت. وتصادف أن التقى بها المنتقم فعرفها، ونادى أخاه الأكبر وقال له «لا تذهب مع هذه المرأة». لكن أخاه لم يستجب له، بل إنه أهانه، فقال المنتقم «أنت حر.. اذهب كما تريد». وانتحى أخوه الأكبر بالمرأة جانباً، وأخذاً يتحادثان، وما كان يدرك أنها تخفى في يدها أربعين إبرة، وفجأة تنشب إبرها في عينييه فتقلعهما وتختفى في الحال. وهنا جاء المنتقم وقال له: «آه.. لقد حذرتك.. قلت لك لا تذهب معها، ولكنك أهنتنى، ومع ذلك، سأمضى أبحت عن وسيلة أستربها عينيك».

حول المنتقم نفسه إلى فتاة فولانية جميلة بائعة للبن، لكنه لم يبدأ في عرض لبنة للبيع إلا عندما وصل إلى بيت الساحرة. فحين نادى على ما معه من لبن استدعته الساحرة

واشتريت لبنة.. وهنا سألها «ألا تعرفين تعويذة لاسترداد العيون؟ فلقد اقتلع صبي شرير عيني بقرتى».

وردت الساحرة قائلة: حسن.. اذهب وأحضر عيني عنز سوداء، وحين تحصل عليها، تعال لأعطيك مرهما خاصا كي تستعمله مع العيني، وسوف ترى أن عيني بقرتك ستستردان بوصفتى».

لكنه طلب منها أن تعطيه المرهم في الحال، فلم تمنع في ذلك. ومضى عنها حتى إذا ابتعد مسافة يأمن فيها على نفسه منها، حول نفسه ثانية إلى شاب وقال لها: «أترين!.. إننى دان - كوشينجاي (المنتقم). إن اقتلاعك عيني أخى الأكبر هو الذى دعانى للمجئ إليك أسألك عن وسيلة لاستردادهما».

فقالت له: «حسن.. ولكن لا تنس أن تضيف إلى المرهم شيئاً من الفلفل الأسود».

وسخر منها المنتقم، ومضى ليشتري عنزاً سوداء، ولما اشتراها اقتلع عينيها ووضعهما في مجرى عيني أخيه الأكبر. وبهذا استرد أخوه عينييه.

٤ - دودو يرؤع الرجل الجشع:

وهذه حكاية من الحكايات التى أوردها تريميرن فى كتابه «خرافات الهاوسا وعاداتهم، مشيراً إلى ما بها من شبه بحكاية ذات الرداء الأحمر، التى حملتها أمها طعاماً لتوصله إلى جدتها، وفى الطريق تلتقى بذئب يعرف وجهتها، فيسرع إلى الجدة ويلتهمها، ثم يرقد مكانها فى الفراش. ويقلد صوتها، فتتخدع ذات الرداء الأحمر وتدخل كوخ الجدة، فيهمج عليها الذئب ويبتلعها، لكن حطاباً ينقذها وينقذ الجدة بشق بطن الذئب، وإخراجهما من معدته، وهنا يبدو وجه الشبه بين هذه الحكاية وحكاية الهاوسا..

وتروى الحكاية أن رجلاً ماتت زوجته وقد تركت له ابناً. وفى يوم من الأيام أراد الأب أن يذبح ثوراً عنده فقال لابنه «لن أذبح هذا الثور فى مكان يكثُر فيه الذباب، حيث سيحط عليه ويلتهم جزءاً منه». وعلى هذا ذهب الرجل وابنه إلى أبعد مكان فى الغابة. وهنا طلب الرجل من ابنه أن يمكس بقطعة لحم ننتة ويعرضها فى الهواء ليرى ما إذا كان المكان ذباباً، وفعل الابن ما أمر به، وأيقن أن المكان خال من الذباب، ومن ثم ذبحا الثور فى هذا المكان، وأعدا نفسيهما ليأكلاه بكامله.

واكتشف الأب وابنه أنهما لم يحضرا معهما جذوة ليوقدا منها ناراً يسويان عليها اللحم، ومن ثم ارتقى الأب شجرة، فرأى على بعد وهجاً أحمر يشبه النار، والذى لم يكن فى

الحقيقة سوى فم دودو (الغول) . وقال الرجل لابنه: «انظر.. توجد نار في ذلك المكان البعيد. اذهب هناك وأحضر شيئاً منها». ومضى الولد إلى المكان الذي حدده له أبوه، وهناك وجد دودو، فريت على فمه عدة مرات عله يحصل على جذوة نار منه، فسأله دودو: «ما هذا؟» .. فأجاب الابن: «أرسلني أبى إليك لأدعوك إليه» .

أخذ دودو كيسه الجلدي الذي اعتاد أن يخزن فيه طعامه من اللحوم - وكان الكيس في حجم القل - ووصل إلى مكان الأب وقال: «من ذلك الذي دعاني؟» فقال الأب: «أنا.. أنا الذي دعوتك»، وناوله الربع الأمامي من الذبيحة، (متظاهراً أنه قد دعاه إلى وليمة) . ووضع دودو اللحم في الكيس وقال: «أدعو إنسان صديقاً له إلى وليمة ويقدم له قطعة من اللحم صغيرة كهذه»، فما كان من الأب إلا أن أعطاه الربع الثاني، فوضعه دودو في كيسه وكرر العبارة السابقة نفسها، فقسم الأب الثور نصفين، وأعطى دودو نصفاً منهما فوضعه في الكيس، لكنه لم يقنع أيضاً بما أخذه وقال «أدعو إنسان صديقه إلى وليمة بسبب قطعة صغيرة كهذه»، هنا أعطاه الأب بقية اللحم، فوضعه دودو في كيسه، ولم يقنع بهذا وكرر العبارة نفسها السابقة. ولم يكن قد بقي مع الرجل من لحم الثور سوى جلده وحوافره ورأسه، فأعطاهما كلها لدودو فوضعهما دودو في كيسه، لكنه كرر نفس العبارة «أدعو إنسان صديقه إلى وليمة بسبب قطعة صغيرة كهذه»، فقال الأب: «يؤسفني أنه لا يوجد غير هذا». لكن دودو قال: «لا.. بل يوجد لحم أستما أنتما أيضاً لحم؟» فأمسك الأب بابنه وناوله لدودو، فوضعه الأخير في كيسه وقال عبارته المتكررة: «أدعو إنسان صديقه إلى وليمة بسبب قطعة صغيرة كهذه»، فقال الأب: «الواقع أنه لم يتبق شيء». فقال دودو «وماذا عنك أنت؟» وأخذه ووضعه داخل كيسه.

ثم أخرج دودو الابن من الكيس وطلب منه حراسة هذا الكيس لحين ذهابه إلى مكان بعيد لإحضار خشب يوقده لشواء ما معه من لحم بما في ذلك الأب وابنه.

وما إن مضى دودو حتى شق الابن الكيس بسكين، فخرج الأب منه وجريا تاركين اللحم في ذلك الكيس، وحين عاد دودو وأدرك أنهما هربا وتركاه لحم الثور، شواه وأكله.

حين عاد الأب وابنه إلى بيتهما، أعلنوا ندمهما على ما فعلا، وعزما على ألا يكونا جشعين هكذا مرة أخرى، وأعلنوا أنهما لو شاهدا رجلاً ماراً بالطريق حتى لو لم يكن قريباً منهما فسيدعوانه لمشاركتهما طعامهما وقالوا إن الطمع خلق رذيل، وإنهما لن يقعا في هذه الرذيلة ثانية.

وجه الشبه بين هذه الحكاية وبين حكاية ذات الرداء الأحمر كما أشار تريميرن هو شق بطن الذئب وشق كيس دودو، ونجاة الجدة والحفيدة في حكاية ذات الرداء الأحمر، ونجاة الأب وابنه في حكاية الهاوسا.

وإذا كانت حكاية ذات الرداء الأحمر تعلم المتلقى الحرص على كتمان أسرارهم وعدم الثرثرة في شئونه الخاصة مع الغرباء، فإن حكاية الهاوسا تحذر من الطمع والبخل وتحض على الكرم.

ويعلق تريميرن على موضوع دعوة الذباب للمشاركة في ولائم الهاوسا، فيقول: إن ذلك أمر لا يمكن تصوره، رغم أن الشواهد قد توحى بذلك كوجود كتل كبيرة من اللحوم النتنة في أسواقهم. وهو يؤكد أن الحكاية ترمز بهذا إلى التأكيد على الكرم.

ونحن نمضي مع تريميرن في كتابه «خرافات الهاوسا وعاداتهم، للتعليق بحكاية «الخاتم العجيب، التي فقد فيها (أوتا) مدينته، ثم استردهما بفضل قطته، وذلك بطريقة شبيهة بالطريقة التي جلبت بها قطّة ديك ويتنجتون الثروة والقوة له بصيدها الفئران.

وريتشار ويتنجتون الذي توفي عام ١٤٢٣، اختير عمدة للندن ثلاث مرات، الأولى من عام ١٣٩٧ إلى عام ١٣٩٨، والثانية من عام ١٤٠٦ إلى عام ١٤٠٧ وهو عام الطاعون، والثالثة من عام ١٤١٩ إلى عام ١٤٢٠. وتنسب إلى ديكه هذا أسطورة ترجع جذورها إلى أصول بعيدة جداً، ولم تعرف هذه الأسطورة قبل عام ١٦٠٥، حين ظهرت في شكل درامي، ثم في قالب شعري غنائي.

وتحكي الأسطورة أن ويتنجتون حين كان يعمل في خدمة التاجر اللندني فيتزوورن، أرسل قطته - وهي الشئ الوحيد الذي كان يمتلكه - ضمن بضائع التاجر، وحدث أن اشتراها ملك باربي - الذي كان قد أصيب بالطاعون بسبب الأرانب والجردان - لقد اشتراها هذا الملك بمبلغ كبير، في الوقت الذي فر فيه ويتنجتون من بيت التاجر اللندني الذي كان يعمل عنده مساعد طاه، وذلك لسوء معاملة الطاهي له، واستقر في هولواي. وبسماعه رنين أجراس كنيسة القديسة ماري في شارع تشيبسايد، يحس وكأنها تعزف لحناً لكلمات ترن في أذنيه تقول.

عد ثانية يا ويتنجتون
عد عمدة لوردا للندن.

فعاد ديك إلى بيت التاجر اللندنى ليبتمس له الحظ الذى جلبته له قطته لكن ترى ماذا فعلت قطة (أوتا)؟ .. فلنستعرض حكاية الهلوسا لنقف على أوجه الشبه بين الحكايتين.

٥ - الخاتم العجيب:

تروى الحكاية أن امرأة كان لها ولدان، غادرا البيت يوماً ورحلا يجريان حظهما فى الحياة، ومع كل منهما ثلاث قطع من قماش. أما الابن الأكبر فقد اشترى بثمن ما باع عنزاً، بينما اشترى الابن الأصغر كلباً ضامراً. وحين عادا رحبت بهما الأم فى البداية، لكنها حين رأت ما أحضره ابنها الأصغر لعنته ووبخته على ذلك الكلب الضامر، وتباهى الابن الأكبر وسأل أمه: «أقادر هو على أن يفعل مثلما فعلت؟».

بعد فترة وجيزة تهيأ الأخوان للرحيل ثانية، وقد حمل الأكبر أربع قطع من قماش، بينما حمل الأصغر ثلاث قطع. ثم عادا بعد أن باع كل منهما ما معه، لكن الابن الأكبر جاء معه بثور، بينما جاء الأصغر بقط هزيل. وهنا غضبت الأم ولعنته، وتباهى الأكبر وقال: «أقادر هو أن يفعل مثلما فعلت». فقال الأصغر: «إننى أحتسب بما أفعله أجراً عند الله».

ومرة ثالثة رحل الولدان للتجار، وقد أخذ الكبير عشرة قطع من قماش، بينما أخذ الصغير ثلاثاً فقط. وحين عادا من الرحلة، كان مع الأكبر فتاتان. وكانتا فتاتين ناضجتين صالحتين للزواج، بينما كان مع الأصغر امرأة عجوز ذابلة، لها ثديان كفردتى حذاء طويل الرقبة. وكالعادة لعنته أمه، وتباهى أخوه عليه، فرد الأصغر قائلاً: «ولكنى أحتسب بهذا أجراً عند الله».

والحقيقة أن هذه المرأة العجوز كانت ابنة ملك المدينة التى اعتاد الأخوان الذهاب إليها للتجار. ولم يكن لهذا الملك ابن أو ابنة غيرها، وكانت قد أسرت فى أثناء أحد الحروب، وفقدتها الملك، وها هو الابن الأصغر يعثر عليها.

وفى يوم من الأيام خرجت إلى السوق تباع دقيقتاً وماء، وهو طعام يحبه الهلوسا، حيث يخلطون الدقيق بالماء ويصنعون منهما شراباً وخاصة فى أثناء الترحال. وكانت المرأة تنادى على بضاعتها قائلة: «معى فيورا.. معى فيورا». وتصادف أن جاء رجل من أهل مدينتها إلى مدينة الولدين ومر بالسوق، وسمعها تنادى على الفيورا، فقال لها: «هاتى يا امرأة». وحين قدمت إليه الفيورا، والتقت عيناه بعينيها عرفها وهتف «من؟ جيمبيا!.. لقد تم البحث عنك من مدينة لأخرى، ولكن لم يعثر عليك أحد». فقالت له: «إننى هنا، حيث اشترايت شاب، وأبقانى أسيرة لديه». فطلب منها أن تصحبه

إلى سيدها ليراه.. ومضيا، حتى إذا ما وصلا إلى بيت سيدها طلبت منه أن ينتحى جانباً حتى لا تسمع أمه شيئاً. ثم قدمته لابن مدينتها. فقال له الرجل: «لو وافقت، اتبع هذه المرأة. وامض إلى مدينتها، واذهب إلى أبيها ملك المدينة، فإنه سيدفع لك الفدية». فوافق الابن الأصغر وأخبر أمه بذلك، فقالت له: «آه.. اذهب أيها المنحوس.. وامض.. فإنهم هناك سيأخذون منك هذه الحيزيون المتهالكة». لكن الابن لم يبال بذلك، وعزم على الرحيل.

مضى الفتى والأمة تسير أمامه إلى أن بلغا مدينتها، فقصدوا قصر الملك، وحين وصلا إلى باب القصر، كان أهل المدينة كلهم يصيحون متهللين: «لقد عادت جيمبيا.. لقد عادت جيمبيا». وفرح الملك بعودة ابنته، فأعد للفتى بيتاً، وقال له: «إنه سينحر ثوراً إكراماً له». فقال الفتى: «بل يكفى كبش».

ونصحت الأمة سيدها قائلة له: «لو قدم لك أبى مليون صدفه فارفض. ولو قدم لك ألف رأس من ماشية فارفض.. ولو قدم لك ألف حصان فارفض. ولو قدم لك مائة عبد فارفض.. إن الفدية التى يجب أن يقدمها لك خاتم صغير فى إصبعه، لأن ذلك الخاتم هو روح المدينة، وبه تستطيع أن تحكم هذه المدينة بكاملها». ورفض الشاب كل العروض التى عرضها الملك فدية لابنته، وأصر على الحصول على الخاتم الذى أشارت إليه الأمة. فقال الملك: «لو أعطيتك هذا الخاتم فسينهض أهل المدينة فى الحال ويطاردونك على الطريق ثم يقتلونك.. على كل حال، سأمنحك الخاتم. وسأعطيك فرساً من أفراس الحرب يستطيع أن يسابق كل خيل المدينة. ها هو الخاتم، ضعه فى فمك وحالما تخرج من الباب ابدأ فى العدو».

كان الذهاب من هذه المدينة إلى مدينة الشاب يستغرق ثلاثين يوم، لكن الفرس بعدوه السريع يستطيع قطع المسافة فى يوم واحد. وبمجرد أن بدأ الفتى فى بوابة المدينة حتى أعلن أهلها الإنذار، وأسرجوا خيولهم وعدوا خلف الفتى، وظلوا يعدون ويعدون، حتى إذا كانوا على وشك الإمساك به أفلت من بين أيديهم، وكان قد اقترب من بوابة مدينته فدخلها وخلفهم وراءها، فتوقفوا ولم يجروها على دخولها، وعادوا أدراجهم.

حالما وصل الفتى إلى مدينته، ترجل عن فرسه، وما إن فعل ذلك حتى خر الحصان ميتاً، فقالت له أمه: «أرأيت؟.. لقد قلت لك إنك سيمى الحظ. هاهم قد أخذوا منك العجوز المعروفة، وحتى الفرس الذى أعطوه لك فى مقابلها، سقط ميتاً. وهنا قال أخوه الأكبر: «أقادر هو على أن يفعل مثلما أفعل؟». فأجاب الأصغر: «إننى أدخر الثروة عند الله». ثم غادر المدينة وراح يعيش تحت سقيفة فى الغابة.

كان الخاتم فى إصبعه. وحين رقد لينام سمع أصوات دمدمة وكأن الأرض تتحرك، لقد كانت المدينة قادمة إليه.

و حين طلع النهار ورأى مدينة كبيرة بأسوار وبيوت مسقوفة ونساء بلا عدد، راح واستدعى أمه، وخصص لها بيتاً، وبنى بيتاً للكلب الضامر والقط الهزيل، كما بنى بيتاً لأخيه.

وحدث بعد ذلك أن سمعت امرأة شريرة بهذه الأنباء، فأعلنت أنها لن تختار رجلاً غيره، فقال إنه يرغب فيها، وعاش معها وأعطاهما كل ما تريد وما ترغب فيه أياً كانت تلك الرغبة.

وفى فجر أحد الأيام أخذت تبكى، وظلت تبكى وتبكي حتى شروق الشمس. وحين استفسر عن سبب بكائها، سألته: «أحقاً أنك لا تحبنى؟» فقال لها: «لم تقولين إنى لا أحبك؟» فردت قائلة: «هنا الحاجز بينى وبينك». فلو أنك تحبنى لأعطيتنى هذا الخاتم أضعه فى إصبعى يوماً واحداً، وحين أعطاهما الخاتم أخذته وسلمته لعشيقتها، حتى إذا أقبل الليل، تحركت المدينة واستقرت حول بيت عشيقها، وبقي الابن الأصغر مع كلبه الضامر وقطته الهزيل وأمه وأخيه الأكبر.

لقد حدث ذلك فى الليل، وحين أقبل الصباح ورأى الابن الأصغر ذلك أخذ يبكى، فسأله كلبه: «فيم بكائك؟»، فرد قائلاً: «إنك ترى ما فعلته بى المرأة الشريرة». وسأله القط السؤال نفسه، فتلقى منه الرد نفسه. فقالا له: «لا تحزن هذا أمر يمكن علاجه. ألم تأت بنا ها هنا علناً يوماً نرد لك معروفك معنا؟».

ورحل الكلب والقط إلى المدينة التى بها المرأة الشريرة فى محاولة لسرقة الخاتم منها. بيد أنهما وجدا خارج المدينة تماماً نهراً واسعاً حال دون وصولهما. فقال الكلب: «لا تحزن أيها القط.. إننى أستطيع العوم، فارتق ظهري». وهكذا حمل الكلب القط فوق ظهره، حتى عبرا النهر، وكان ذلك عند مغرب الشمس. وهنا قال القط للكلب «اسمع أيها الكلب.. اذهب الآن إلى المدينة واستلب طعاماً املاً به معدتك حتى الشبع، ثم عد وقابلنى هنا».

ومضى الكلب إلى المدينة فأخذ يسرق من الطعام ويسرق حتى حصل منه على أكثر مما ينبغى، ثم قفل راجعاً ليلاقي القط عند حافة النهر الذى قال له: «عليك الآن أن تبقى هنا إلى أن أذهب إلى المدينة». وحين دخل أول بيت لقيه هناك، قتل ألف فأر، ثم ترك هذا البيت ودخل بيتاً آخر وقتل ألفاً ثانية، ثم دخل بيتاً ثالثاً وهكذا. وسمع الملك بهذا الخبر. وهو الملك الذى يحتفظ بالخاتم فى يده.. وقال: «أحضروا لى هذا

القط ليقتل الفئران فى قصرى». وحين جئ به إلى القصر قتل ألف فأر.

وهنا أقبل عليه أمراء الفئران وقالوا له: «ما الجريمة التى ارتكبتها حتى تقتل منا كل هذا العدد؟»، فأجاب القط: «إن خاتم سيدى هنا فى حوزة ملك المدينة. وإذا لم تسرقوه وتحضروه لى، قتلت كل واحد منكم». وبدأ أمراء الفئران ينفذون خطة وراء خطة. ولكنهم لم يحصلوا على الخاتم، فقال لهم «طالما أنكم لم تحضروا إلى الخاتم فتحملوا عاقبة فشلكم».

وراح يعمل القتل فى الفئران حتى قضى على خمسمائة منها فى القتل والحين.

عندئذ قال أحد ملوك الفئران: «يجب أن نعترف الآن أن نوعنا لن يستطيع الحصول على الخاتم، والنوع الذى يمكن أن يقوم بهذا هو فئران الأسطح». وذهبت الفئران إلى بيت ملك فئران الأسطح وقالت له: «يا ملك فئران الأسطح.. إنك تعلم أى شر حاق بنا، فأصدر أمرك إلى شعبك بأن يسرقوا الخاتم من أجلا حتى نتخلص من المصير الذى ينتظرنا». واستجاب ملك فئران الأسطح لهذه الرغبة وأعلن أن الأمر فى منتهى البساطة.

تعود ملك المدينة أن ينام والخاتم فى فمه طوال الليل. وجاء فئران الأسطح وبدأوا البحث فى الكوخ، فلم يجده، وأخيراً تسلقوا السرير. وكان الملك نائماً وفمه مفتوحاً، وحدث أن تدحرج الخاتم من فم الملك وسقط بالقرب منه. وفى الحال التقطه أحد الفئران، وعض آخر لسان الملك حتى يستيقظ وحين استيقظ، أخذ يتحسس حوله حتى استيقظت المرأة الشريرة وسألته «ماذا حدث؟»، فقال لها: «عض فأر لسانى». فقالت: «وهل أخذ الخاتم؟». فتجسس الملك حوله وقال: «لا.. لا.. سوف نبحث عنه فى الصباح».

وهكذا حمل ملك فئران الأسطح الخاتم إلى القط، فوضعه فى فمه وعاد إلى الكلب، فحملة الكلب فوق ظهره، وعبرا النهر وعادا إلى البيت.. وهنا قال القط: «كف عن بكائك يا مولاي. لقد كان عملاً سهلاً انظر.. ها هو الخاتم».

وحين استيقظ فى الصباح التالى، رأى المدينة قد ارتدت إليه، أما حين طلع النهار على المرأة الشريرة وجدت أنها بلا مدينة وكذلك عشيقها.

قالت له: «الله يلعنك.. لو أنك ألقيت بإنسان سيئ الحظ فى قدر من زيت لخرج منها خالى الوفاض، بينما يجد المحظوظ من يشتري منه الماء حتى عند شواطئ النيجر».

حول بنية امثل

تأليف : آلان دنـدس
ترجمة : د. خطرى عرابى

لقد استهوت دراسة الأمثال العديد من الدارسين، ويبدو ذلك واضحاً من الدراسات الكثيرة التى كرسـت للمثل^(١). وقد مالت معظم دراسات الأمثال إلى أن تكون تاريخية من ناحية التحليل، حيث انحصر الهدف الأساسى فى اكتشاف أصول الأمثال عند الشعوب ذات اللغات التى تنتمى إلى أسرة لغوية واحدة، بالإضافة إلى اقتراح الأمكنة والأزمنة الخاصة بنشأة الأمثال الفردية.

وقد حدث تغيير فى الاتجاه مع بداية القرن العشرين فى دراسة الأمثال دراسة أدبية^(٢). ويعود الفضل فى ذلك إلى أثر العلوم الاجتماعية حيث جرت دراسات مفصلة عن المضمون الذى تدور حوله الأمثال الخاصة^(٣). وقد كانت هناك اقتراحات مؤداها: أنه لابد أن تكون هناك قوانين ومبادئ تحكم مسألة اتخاذ القرار بشأن ذكر مثل معين عوضاً عن الآخر، أو عدم ذكر أى مثل على الإطلاق^(٤).

أما بالنسبة إلى تحليل المحتوى فكانت هناك محاولات تضمين أو إقران محتوى المثل مع الطابع القومى واستتباط نظرة العالم من الأمثال^(٥).

أما فى مجال الفولكلور فقد كان هناك عدد من الاستخدامات العملية للأمثال، والاختبارات المنطقية المجراة على الأمثال كانت بمثابة المحاولة لقياس القدرات الذهنية المختلفة، حيث أجريت هذه الاختبارات على مجموعة من الأفراد الذين أدلى إليهم بمثل معين ثم تم سؤالهم عن اختيار أكثر الأمثال تماثلاً للمثل المدلى إليهم (من ضمن خمسة أمثال).

وهناك نوع آخر من الاختبارات فى شأن الأمثال يفيد فى كونها وسائل تشخيصية فى تحديد انقسام فى الشخصية المحتملة، حيث إن هذه الاختبارات تعتمد على أن المفصومين غير قادرين على فهم الأمثال المجازية؛ لأن الاستعارة هى بيان أولى^(٦). وعلى الرغم من العناية التى حظى بها المثل فإن المثير للدهشة أن ندرك أن المثل لم يتم تفسيره أو تحديده بشكل مناسب.

وقد استهل آرثر تايلور كتابه الشائق عن الأمثال بهذه العبارة: «إن تعريف المثل صعب التحديد أو التفسير؛ وذلك للآراء المتضاربة للناس فى ادعاء أن جملة «ما» بمثابة مثل، بينما يدعى الآخرون أن هذه الجملة ليست بمثل على الإطلاق، وعلى ذلك ليس هناك أى تفسير يسمح لنا بتحديد ما إذا كانت الجملة تعد مثلاً أم لا، وحين سئل آرثر عن هذه العبارة المتشائمة لاحظ تايلور حينئذ أن كتابه بجملة يمثل تعريفاً للمثل^(٧). وقد قال ب. ج. وتنج وهو دارس أولى للمثل إنه من المستحيل الإدلاء بتفسير موجز للمثل، خاصة إذا كان هذا المثل متضمناً فى عبارة. وعلاوة على ذلك ذهب إلى القول بأن تعريف الأمثال لسنا بحاجة إليه ولحسن الحظ فليس فى الواقع تعريف ضرورى أو لازم بما أن كلاً منا يعلم فحوى أو معنى أو مغزى المثل^(٨).

ومع إقرارنا جميعاً بإدراك ماهية المثل فإنه يبدو من الصعب تصديق عدم إمكانية أى أحد منا من التفوه بالمثل بشكل صحيح. وإننى أقر أن تعريف المثل أمر ضرورى لأى بحث ودراسة عن الأمثال، سواء أكان بحثاً تاريخياً فى شأن مثل واحد معين أم بحثاً له طابع قومى نابع من ثقافة واحدة.

وقد يبدو من الأفضل تفسير المثل على ضوء بنيته؛ فالتعاريف الوظيفية البحتة غير ملائمة على عكس الأشكال الأخرى من الأدب الشعبى التى تتقاسم الوظائف نفسها.

والكثير من التعاريف الوظيفية للأمثال تراعى مجمل الموقف. وقد تتضمن أنواع أخرى من الأدب الشعبى المعايير الوظيفية نفسها. وليس المراد من ذلك التقليل من شأن الفائدة الأساسية للاعتبارات الوظيفية ولكن المراد من ذلك التأكيد على المعايير الداخلية التفسيرية، وليس المعايير الخارجية.

والسؤال الذى يطرح نفسه الآن لا يدور عن: ماذا يفعل المثل (وظيفة المثل)، بل يدور حول معنى المثل.

والسبب الآخر لمحاولة التفسير البنىوى للمثل يكمن فى أن هذا التحليل يمثل فحصاً دقيقاً لبنية الأدب الشعبى بشكل عام. ومن الممكن حقاً تحليل بنية الأنواع المختلفة للأدب الشفاهى، وعلى ذلك ينبغى — كلما أمكن — تحليل بنية الأمثال بشكل محدد.

تتعلق جميع العقبات النظرية الملازمة للتحليل البنىوى بالمثل، وهذه العقبات تتضمن: طبيعة الهيكل الأساسى، أو الوحدات البنىوية الدنيا. والسؤال المهم يدور حول إمكان تجزئة الوحدات المتصلة ببعضها بشكل له مدلول. والأمر المشير للجدل الحتمى يدور عما إذا كانت وحدات التحليل متضمنة فى المعلومات (حقيقة الله)، أم أنها بمثابة أداة تعليمية ذاتية موجودة فى عقلية المحلل (جلا جلا) (٩).

والميزة الكبرى فى استخدام الأمثال عن الحكايات الشعبية أو الأقوال المأثورة تعود إلى البساطة النسبية للأمثال. ومن المهم التعامل مع التساؤلات النظرية الحرجة الخاصة بالتحليل البنىوى، وذلك من خلال التركيز على مثال واحد بسيط وليس على قول مأثور مركب.

وقد كانت فى الماضى العديد من المناقشات التى اهتمت ببنية المثل؛ ففي عام ١٩٤٧ حاولت كيمرل Kimmerle تصنيف المقولات الشعبية الحاوية على أمثال، ومع ذلك فإن رؤيتها كانت مرتبطة بالصيغة اللغوية التركيبية ولكن كل المصنفات السبعة عشر التى قامت بعملها ليست وثيقة الصلة بالمثل واستخدامه؛ للاختلافات النحوية مثل: وجود اسم أو صفة أو مفعول به مباشر مما يدل على أن تحليلها كان سطحياً أكثر من كونه عميقاً (١٠).

ونظراً لأن الأمثال تتكون من كلمات، فلا بد وأن تكون هناك بنية لغوية فى ذلك، والسؤال يدور حول ما إذا كانت هناك نماذج لبنية الفولكلوريات على غرار التركيب اللغوى (١١).

قد تنشعب إحدى العقبات من جراء محاولة عزل البنى الفولكلورية التى قد توضح وظيفة الأمثال أو أثرها، أو شكل المثل، أو رسالة المثل، أو الصيغة الشكلية التركيبية (١٢). ومثال على ذلك: يبدو لنا أن هناك عدداً لا حصر له من الصيغ التركيبية والهيكلية للأمثال؛ فيوجد مثلاً:

«أفضل — من —» بمعنى

Better Late Than Never

التأخير فى الذهاب خير من عدم، أو:

Better Safe Than Sorry

أفضل أن تؤمن نفسك خير من الندم

Better Bend Than Break

أفضل أن تتثنى من أن تكسر.

وهناك صيغ أخرى للأمثال تتضمن الصيغة:

«ال — هو —» ، «A — is a —»

A bargain is a bargain: بمعنى

الاتفاق اتفاق

«أو — أبداً —» ، «(S)never —»

Barking dogs never bite: بمعنى

«الكلاب التى تعوى لا تعض». «كثير الكلام لا ينجز»

أو «— أو —» ، «— or —»

do or die: بمعنى

افعل أو مت .

وأسلوب ولر Weller فى صياغة المثل :

— قال ال — (كما هو —) (as he —) said the —

بمعنى (I see said the blind man as he picked up his hammer and saw)

«قال الأعمى : أنا أرى وأنا أهم بالطرق بمطرقتي» . (١٣)

إن صيغ الأمثال تبدو مستقلة عن شكلها ، وأقل استقلالاً عن وظيفتها :

(التأخير خير من عدم الإتيان) لا يعنى نفس معنى المثل الإيطالى .

«أفضل أن يكون الفأر فى فم القطة من رجل يكون فى أيدى محامى» .

“Better a mouse in the mouth of a cat than a man in the hands of a lawyer”

ولا بد أن تكون هناك عمومية للرسالة ذات المعنى الخاصة بالمثلين ، فالمثل الأول يشار إليه بالحرف (أ) الذى يبدو أنه أفضل من الثانى (ب) ، ولكن رسالتى المثلين مختلفتان تماماً ، ففي المثل الثانى نجد أن المثل يحث الفرد على عدم اللجوء إلى محام ، بينما يحث المثل الأول على الذهاب حتى لو كان متأخراً ، وبما أن عدم الذهاب لا يماثل الذهاب فى المعنى ، فإن الرسالة تبدو مختلفة من حيث الصيغة الكلية .
وقد لاحظ كوزى Qusi أن الرسالة لا ترتبط مع الصورة الخاصة بالمثل ، وهذا يعنى أن الرسالة نفسها يمكن التعبير عنها بأشكال مختلفة فإن المثل :

“Who is bitten by a snake fears even a rope.”

«الذى لدغ من الثعبان يخاف حتى من الحبل»

هو يماثل من حيث المدلول المثل الفرنسى :

“A scalded cat fears even cold water”

«القطة التى تعرضت للسخونة تخاف حتى من الماء البارد»

ولكن كلا المثلين مماثلان لرسالة المثل اليونانى :

Who ever is burned on hot squash blows on the cold yogurt

«اللى يتلسع من الشربة ينفخ فى الزبادى»

فالشكل مختلف لكن الرسالة لم تختلف . والمثل التركى :

“You can’t make a stallion out of a donkey by cropping its ears”

«لا يمكنك تحويل الحمار إلى حصان بشدّ أذنه»

والمثل التالى له رسالة المثل السابق نفسها :

“You can’t make a silk purse out of a sow’s ear”

«لا يمكنك صنع محفظة حريرية من أذن الخنزير»

ما هو الأمر الذى يجب علينا إجراء تحليل بنيوى له ؟

هل هو الشكل ؟ أم الصيغة ؟ ذلك أن المثل (لا يمكن صنع - من -) يبدو مختلفاً عن أى مثل آخر .

وأنا أعتقد أن الصيغة فى هذا المثل هى التى تختلف وليس الشكل . والأشكال المختلفة تماثل فى اختلافها اختلاف حكايات آرني تومسون Arne Thompson . والمهم هنا أن الاختلافات فى محتوى المثل لا تعنى بالضرورة وجود اختلافات متلازمة فى البنى (١٤) .

وهناك محاولة حديثة وطموحة للتعرف على طبيعة الأمثال من خلال التركيز على المحتوى أكثر من الشكل ، وقد اقترح ج. ب. ملنر ١٩٦٩ أن الأمثال يمكن تعريفها بأنها مقولات تقليدية تحوى بنية مكونة من أربعة أجزاء (١٥) . وطبقاً لافتراض ملنر فإن الأجزاء الأربعة هى الوحدات الصغرى للمثل مجتمعة فى جزئين هما الوحدات الكبرى ، التى تماثل وتوازن كل

منهما الأخرى ، حيث يطلق على النصف الأول الافتتاحى للمثل «الرأس» ، بينما يطلق على النصف الثانى «الذيل» . وقد قام ملنر بفحص كل كلمة على حدة أو مجموعة الكلمات المؤلفة لربع المثل مع تحديد ما لهذه الكلمات من قيمة موجبة أو

سالبة ، فعلى سبيل المثال نجد المثل : «بمجرد نضجه يتعفن soon ripeso soon rotten» يصاغ على ضوء القيم السالبة والموجبة لمثلر كالاتى:

وهذا يعنى أن رأس المثل ذو قيمة موجبة Soon Rotten Soon Ripe .

وقد أدعى مثلر بأن نصفى المثل قد يكون لكليهما قيمة موجبة كما فى القول "Soon ripe" بمجرد نضجه ، أو قد يكون لهما قيمة سالبة ، أو قد يكون لأحدهما قيمة سالبة والآخر موجبة . وذلك كما فى القول "Soon Rootten" ، وإذا كان كلا النصفين له قيمة موجبة أو له قيمة سالبة فإن قيمة هذا النصف موجبة ، ولكن إذا كان الجزآن مختلفين فإن إجمالى كل جزء له قيمة سالبة ؛ ومن هذا المبدأ فإن أى مثل يتكون من رأس موجب أو سالب متبوع بذيل موجب أو سالب .

ومع إرساء هذا التنظيم يتمكن مثلر من تصنيف أى مثل إلى أى من ست عشرة فئة تدرج بدورها فى أربعة مستويات رئيسية، حيث يتكون كل مستوى من أربعة مستويات فرعية. المستوى (أ) له رأس موجب وذيل سالب، المستوى (ب) له رأس سالب وذيل موجب، المستوى (ج) له رأس موجب وذيل موجب، المستوى (د) له رأس سالب وذيل سالب .

وعلى ضوء كل مستوى رئيسى هناك أربعة أساليب مختلفة لصياغة مؤخرة المثل؛ فعلى سبيل المثال فإن المستوى (أ) قد يكون واحداً من أربعة أجزاء، أما المستويات الثلاثة الأخرى فتتقسم بدورها إلى مستويات فرعية (مثلر ١٩٦٩) .

ولسوء الحظ هناك عقبات كثيرة وقفت أمام تصنيف مثلر، ومع ذلك فإن هذه العقبات لن تقلل من شأن حداثة تحليله، ويرجع سبب العقبات إلى أن تحليل مثلر ليس له هدف آخر غير التصنيف. ولم يتضح حتى الآن الهدف من إدراج المثل تحت أى من الفئات الستة عشر الخاصة بتحليل مثلر.

وتطراً عقبة أخرى من افتراض مثلر للأولوية المنطقية للبنية الرباعية الأجزاء الخاصة بالمثل، فمن منطلق هذا الافتراض ظن مثلر أن أى مثل لا يتكون من أربعة أجزاء لن يكتب له البقاء على قيد الحياة أو الاستمرار فى الوجود. وقد قال إنه من المحتمل أن تكون الأمثال الحالية المؤلفة من ثلاثة أجزاء أو جزئين أو جزء واحد كانت فى الأصل السابق مكونة من أربعة أجزاء وقد اختزلت على مر السنين (مثلر ١٩٦٩) .

وقوله هذا لا يمثل رغبة فى ترك البيانات التجريبية التى لا تتوافق مع النظرية، ولكنه مجرد محاولة افتراض حدوث تطور أو عدم تطور للمثل^(١٦) ويتمثل دليل مثلر فى أن البنية رباعية الأجزاء قد تكون متعلقة بالمندبلا * Mandala ، ومع ذلك فهناك عقبات نظرية. ويتمثل أحد الحلول التى توصل إليها مثلر فى الطبيعة الذاتية للقيم الموجبة والسالبة للأجزاء الأربعة، حيث تمكن من إجراء تحليلين متناقضين للمثل نفسه:

"Rolling stones gather no moss"

معناه «الحجارة المتدحرجة لا تجمع طحالب،

ويتطلب التفسيران الاسكتلندى والإنجليزى لمعنى هذا المثل تقسيمات مختلفة؛ ففي انجلترا نجد الأحجار المشار إليها كائنة فى الغدير وهذه الأحجار نادراً ما تتحرك، أما الطحالب فتتجمع إلى الثراء والرخاء، وعلى ذلك فهذه صياغة مثلر للمعنى الإنجليزى للمثل:

Rolling Stones

Gather no moss

أما فى اسكتلندا فتتجمع الأحجار إلى الأحجار الأسطوانية المتدحرجة، مثل هذه الأحجار لا يجب أن تتوقف عن الحركة وإلا ستتمو عليها الطحالب. وفى السياق الاسكتلندى (الرأس له قيمة موجبة) Rolling Stones (الذيل له قيمة موجبة) Gather no moss ، ومع أن المثل يتكون من البنية رباعية الأجزاء فإن المعانى الإنجليزية والاسكتلندية تتضمن نماذج (موجبة وسالبة) مختلفة. ويتساءل أحدنا : هل يتمكن بمفرده من توزيع القيم الموجبة والسالبة على كلمات المثل دون الرجوع إلينا - نحن المتخصصين؟ فإذا كان الأمر كذلك فإن المرء لن يتمكن على ضوء تفسير المثل من إجراء هذا التقييم بمجرد النظر أو الاطلاع على نص المثل.

ولكن مثلر لا يرى الذاتية** فى بعض من أمثاله الأخرى، ومثال على ذلك صاغ مثلر التحليل التالى للمثل:

"England has mild winters, but hard summers"

«انجلترا بها شتاء معتدل وصيف شديد،

(الرأس له قيمة موجبة) England has mild winters

(الذيل له قيمة سالبة) but hard summers

وقد صنف مثلر هذا المثل تحت المستوى (ج) رأس موجب، وذيل سالب ، ومع ذلك فيبدو لى أن أحدنا قد يدعى أن كلمة win- ters يجب أن يكون لها قيمة سالبة لا موجبة، والأمر هنا لا يتعلق بخطأ مثلر فى التقييم، ولكنه كان ضحية التحليل البالغ الدقة.

ومهما يكن من أمر الوحدات البنيوية للمثل فلا يمكن تفسيرها مستقلة عن علاقتها بباقي كلمات المثل، ويكمن خطأ ملنر في محاولته فرض قيم موجبة أو سالبة على كل جزء من أجزاء المثل، وكأن الأجزاء الثلاثة الأخرى غير موجودة، وقد قال ملنر: «إن كل كلمة من كلماتي جزء المثل لها قيمة مستقلة تؤثر على الكلمة الأخرى في الجزء نفسه، ولكنها لا تؤثر على كلمات الجزء الآخر». ووجهة نظري هنا أنه لن يتمكن أحدنا من إدراك الهلالة البنيوية «الشتاء» في المثل دون اعتبار كلمة «الصيف» في الحسبان. والواضح أن كلاً من الشتاء والصيف في تضاد، وبالتالي فكلمة الصيف تعطى للشتاء معنى في المثل.

وفي رأبي هناك فجوة أساسية في تحليل ملنر، وسواء أكان أي منا يفضل التحليل الإحلالي أم التركيبي Paradigmatic or syn- tagmatic *** فلن يتمكن أحد من تحليل العنصر التركيبي مع الاستبعاد التام من الترتيب التركيبي لباقي كلمات المثل.

وعلى ضوء أسلوبى في تناول بنية المثل أفترض أن هناك علاقة وثيقة بين بنية المثل وبنية اللغز، وليس هناك أدنى شك في وجود اختلافات توظيفية بين النوعين، وعلى الرغم من ذلك فإننى أعتقد أن هناك أوجه تشابه كثيرة؛ ففي المقام الأول يعتمد كل من المثل واللغز على طريقة التعليق على الموضوع^(١٧). ذلك أن المثل أو اللغز القصير يتكون من عنصر وصفى واحد؛ أى: وحدة واحدة مؤلفة من موضوع واحد وتعليق واحد. ومن الصحيح أنه في مجال اللغز يتم تخمين العنصر الوصفى بينما في المثل يدلى المتكلم بالعنصر الوصفى قولاً إلى المخاطب، وهذه هي إحدى الاختلافات الأساسية بين المثل واللغز.

وقد أشار بعض الدارسين إلى التماثل بين المثل واللغز مدعين أنه: إذا كان الاختلاف الوحيد يكمن في تخمين العنصر الوصفى للغز، فهذا لا يمثل اختلافاً بنيوياً^(١٨) لكننى أعتقد أن هذا بمثابة اختلاف بنيوى وخاصة في مجال الألغاز المتعارضة؛ حيث تمثل الإجابة عن اللغز الحل للتعارض الظاهرى. وفي الأمثال المتعارضة فإن التعارض يظل، عادة، بلا حل. أما في الألغاز المتعارضة فإن الحل يلغى التعارض، والسبب في ذلك يكمن في أن تعارضات الألغاز تمثل تعارضات وهمية pretended، أما في الأمثال المتعارضة فالتعارض حقيقى ولذلك فإنه من الصعب حله.

وقد لاحظ بعض الفولكلوريين التماثل في بناء الأمثال والألغاز، فالفولكلورى الروسى سوكولوف sokolov قد ذكر مثلاً:

“nothing hurts it, but it groans all the time”

«لم يمسه أحد ولكنه دائم الشكوى»

فإذا كان هذا النص مستخدماً على أنه مثل فسيشير ذلك إلى المنافق أو الشحاذ، ولكن إذا ما استخدم النص على أنه لغز فالنص يشير إلى الخنزير، ومع ذلك فلم يكن سوكولوف على حق حين ادعى أن التغيير الطفيف في إلقاء المثل يجعل منه لغزاً، ولكن من الواضح أن الإيقاع ليس هو العامل الأساسى ويتعلق الأمر بدلاً من ذلك بالسياق الذى يسرد فيه النص، فإذا كان النص يهدف إلى الإشارة إلى شخص المخاطب فإنه قد يطرح النص على هيئة سؤال مع استخدام الإلقاء الاستجوابى فى السرد، والسياق يحدد شكل الإلقاء والتمييز بين النوع، والإيقاع يمثل سمة متلازمة ودليلاً على النوع، ولكنه لا يمثل سبب النوع. والوجود المزدوج للنص (مثل أو لغز) غير شائع، ففي المثال (البورمى) نجد هذه الظاهرة نفسها فالنص الذى لا يعرف مكانه يسعى إليه، أما العارف لمكانه فينقب عنه ويأكله.***

“The one who does not know about it may walk over it: the one who knows about it will dig it up and eat it.”

فإذا اعتبرنا ذلك النص لغزاً ستكون الإجابة عنه ثمرة البطاطس، أما إذا صيغت هذه الجملة على أنها مثل فإن هذه الجملة ستقال في مواقف كثيرة مختلفة، حين يجهل أحدنا مكان شئ ثمين، وهو فى متناول يده.

ومع إمكانية صياغة النصوص فى أمثال أو ألغاز فليس هناك ما يدعو للدهشة عند معرفة وجود تماثل بين بنية الأمثال فى المجتمعات المتحضرة تقل أو تندر، وتقل معها أيضاً الألغاز؛ ففي شمال وجنوب منطقة الهند الأمريكان نجد القليل من الأمثال والألغاز لأن وجود أحدهما يتسبب فى وجود الآخر، وكما لا توجد هناك ألغاز غير متعارضة فلا توجد أمثال غير متعارضة كذلك.

فهذه الأمثال التى تحتوى على عنصر وصفى واحد مثل (النقود تتحدث) mony talks، يعد مثلاً غير متعارض مع ملاحظة أن الحد الأدنى من بنية المثل فى شكل عنصر وصفى واحد، ومن الممكن صياغة المثل فى كلمة واحدة أو كلمتين، وهناك تعبيرات من كلمة واحدة فى أحاديث الشعوب ولكنها ليست بأمثال^(١٩).

وقبل أن نخوض فى طبيعة الأمثال المتعارضة يجب أولاً أن نعتبر المثل على النحو الذى وصفه به اللغوى: «كينت بايك، Kan-neth pike بالسلمات المتعارضة المحددة، وإن الوحدات الفرعية sub units والوحدات الأساسية allo units تمثل مزيجاً من السمات المتعارضة والتحديدية، ومثال على ذلك فإن الفونيم (p) كما هو واضح عند نطق كلمتى pit (حفرة) و tip (بقشيش) يتقاسمان سمات فى حركة النطق، ولكنهما يختلفان فى الزفير، والحرف (p) فى اللغة الفرنسية حيث (p) لا تنطق. وإننى لا أعنى هنا بتمييز التعارض اللغوى فى اللغويات، وإنما أذكر ذلك فقط لاستخدامه فى تحليل بنية المثل. وإننى أعتقد أن الأمثال ذات العناصر الوصفية المتعددة

تتكون من سمات متعارضة ومتشابهة، وبعض الأمثال لها سمات تحديدية identificational ، والبعض الآخر له سمات متعارضة contrastive ، والبعض الثالث له مزيج من السمات المتعارضة والتحديدية.

والسبب في إشارتي هنا للأمثال ذات العناصر الوصفية المتعددة يتمثل في أن المثل ذا العنصر الوصفي الواحد يعد غير متعارض، ومن الأمثال الإنجليزية ذات العنصر الوصفي الواحد: "النقود تتحدث، Money talks أو القوى المتضادة تتجاذب - opposites attract" والمثل: "الوقت يطير، time flies .

ولا يمكن القول بأن الأمثال ذات العنصر الواحد تتماثل مع الأمثال ذات العناصر المتعددة، ومع ذلك فهذا التماثل وارد؛ وعليه يجب أن يوضع في الاعتبار عند أي تفسير للمثل.

لا بد أن أ طرح هنا مسألة المجاز أو الاستعارة وعلاقتها ببنية المثل، ففي التحليل السابق لبنية اللفظ أشرت إلى أن الألفاظ غير المتعارضة قد تكون حرفية أو مجازية (1963 Gorges66 # Dundes) *****.

وبتعبير آخر يمكننا القول: إن بنية اللفظ لا تعتمد على كون اللفظ يفهم حرفياً أو ذا طبيعة مجازية. وينطبق الأمر كذلك على الأمثال.

ومن الأمثال الإنجليزية الحرفية:

«الأمانة أفضل سياسة، honesty is the best policy

والمثل: «الزبون دائماً على حق، the customer is always right

والمثل: «الاستعجال يؤدي إلى الضياع، haste makes waste ، في العجلة الندامة،

والمثل: «الفضيلة في حد ذاتها ثواب، virtue is its own reward

والمثل: «الخبرة أفضل معلم، experience is the best teacher

والمثل: «الكتمان هو أفضل جانب من جوانب الشجاعة، discretion is the better part of valor

وقد يفضل بعض الباحثين إطلاق مصطلح آخر على الأمثال الحرفية، بمعنى حكمة a phorism ، ويبدو أن الأمثال الحرفية تماثل الأمثال المجازية، فإذا نحن تصورنا محوراً يمثل أحد طرفيه السمات التحديدية والآخر يمثل السمات المتعارضة، فإن المثل المتساوي equational - كما قلت من قبل وأطلقت عليه هذا الاسم - يقع بالقرب من الطرف التحديدي (٢٠).

فإذا كان التساوي يتضمن التحديد كما في المثل: «الاتفاق اتفاق، a bargain is a bargain

أو المثل: «الشغل شغل: business is business .

أو المثل: «العيال يظلون عيالاً boys will be boys ، «العيال عيال» .

وبصفة عامة، فإن الأمثال المتساوية على النحو: A=B أمثال محددة، وليست متعارضة. ومن أمثلة الأمثال المتساوية: Time is money seeing is blieving

أما الأمثال على الشكل: He who A is B . هذا الذي (أ) يكون (ب) ،

فهذا الشكل يعد تحويلاً transformatis للمعادلة A=B .

وهذا المثل "He who laughs last laughs best" المهم اللّي يضحك في الآخر

فهذا المثل يتضمن أن الضحك آخراً = الضحك الأفضل.

وبالمثل، فإن المثل: "He who hesitates is lost"

«الذي يتردد يضيع، نجد فيه أن التردد = الضياع.

وكذلك الأمثال ذات الصيغة. "Where there is life there is hope" أينما توجد حياة يوجد أمل، فيتضمن أن الحياة = أمل . life= hope

والمثل: "Where there is smoke there is fire" لا يوجد دخان من غير نار، فالدخان = نار.

والمثل: "Where there is a will there is a way" مادام يوجد تصميم يوجد حل . فالتصميم = طريق أو حل.

وفي المثليين الصغيرين، نجد تعادلاً بين السبب والمسبب، ففي المثال الأول يتضمن الدخان وجود مصدره أو مسببه وهو النار، وفي الثاني نجد التصميم يقود حتماً إلى وجود حل. وسواء أكان السبب يساوي المسبب أم المسبب يساوي السبب فإن الشكل المتساوي للمثل لا يزال قائماً.

وهناك تحول آخر في التركيب المتساوي يتكون من مجموعة من عنصرين وصفيين أو أكثر، حيث تتصل هذه العناصر بتكرار اللفظ "Many men many minds" كلما كثرت الرجال كثرت العقول.

والمثل: First come first served ،الذى يأتي أولاً يُخدم أولاً، .
واننى أعتقد أنه من الممكن كتابة هذه المجموعات فى شكل تعادلى طبيعى دون فقد المعنى: Many Men = Many minds .
وعادة نجد الكلمة الأولى من الجزئين "Many, Many" هى مجموعات غير متعارضة، وذلك أيضاً مثل المثل: Monkey see Monkey do ، اللى يشوفه يقلده، .

والمثل: Coffee boiled is coffee spoiled ،القهوة لما تغلى تفسد، .
والمثل: a friend in need is a friend indeed ،الصديق صديق فى الشدة، .
(الصديق فى الشدة هو الصديق الحقيقى) .
والمثل: "handsome is as handsome does" المذهب يسلك سلوك المذهبين .
والمثل: a penny saved ` penny earned لو حافظت على القرش كأنك كسبته .
والمثل: out of sight out of mind ،البعيد عن العين بعيد عن العقل، .
وهناك أمثلة أكثر ارتباطاً ببعض كالمثل: عش وتعلم Live and learn .
والمثل: عيش وخلقى غيرك يعيش Live and let live .
والمثل: Love them and leave them لا تتركهم وأنت على خلاف معهم ،حبهم ودعهم، .
لنعد الآن إلى الأمثلة المتعارضة، حيث نجد عدداً من الأشكال المختلفة للتعارض، وأحدها هو النفى^(٢١) فإن النفى ينكر التحديد فى المعادلة:

"Two wrongs do not make right" إن خطأين ينفيان وجود الصح، .
وعلى ذلك، فإن الصيغة الأساسية: ب لا تساوى (أ)؛ أى: أن (٢) لا تساوى (١)، وكذلك الخطأ لا يساوى الصح. والمثل: "One swallow does not make a summer" لما تشوف طائر خطاف واحد لا يعنى وجود الصيف، معناه، يجب ألا يندفع المرء فى الاستنتاج إلا بعد التأكد؛ فالتعارض هنا كائن بين طائر الخطاف والصيف؛ وذلك لأن الكثير من هذه الطيور يشير إلى قدم الصيف، ولهذا فإن الواحد من هذه الطيور يتعارض مع الكمية .
واننى أقترح أن تكون الأمثال جميعها مؤسسة على الصيغة: (أ) أقل من (ب) أو (أ) أكبر من (ب)، وهذا يعنى أن الأمثال جميعها ذات الصيغة المألوفة:

_____ Better _____ Than _____ من _____ يعد مثلاً تعارضياً .
والمثل: hindsight is better than foresight ،الرؤية للخلف أفضل من الرؤية للأمام،^(٢٢) .
وتتضمن معظم الأمثال المقارنة على التعارض، حيث إن المقارنة تحدث عند السمات المتماثلة أو المتشابهة للمثل، أما التعارض فيحدث عند وجود اختلافات فى جزئى المثل، وهذه أمثلة على كون (أ) أكبر من (ب): "his eyes are bigger than his belly" ،عيناه أكبر من بطنه، .

والمثل: "fingers were made before forks" ،الأصابع خلقت قبل الشوك، .
وعند فحص طبيعة أوجه التعارض فى الأمثال ينبغى علينا أن نلاحظ وجود بعض التوازي بين أنواع التعارضات فى الألغاز المتعارضة، وفى دراسات سابقة أوضحنا ثلاثة أنواع من التعارض فى الألغاز الإنجليزية:

التعارض السىء: causal contradictory .
التعارض الحارم: privational contradictory .
التعارض التضادى: antithetical contradictory .
ويمكن التعبير عن كل من الأنواع الثلاثة بالنفى أو بالإيجاب، وبالتالي فإن التعارض التضادى فى الألغاز يأتى من الأمثال التى تكون فيها: $A = B$ ، $A \neq B$ ، وفى الأمثال التى فيها أ لا تساوى ب، والتى تمثل المزيد من السمات التحديدية والتعارضية أو عن طريق التأكد $A = B$ أو $A = C$ حيث B لا تساوى C .

والتعارض التضادى قد يشابه المكمل فى النظرية اللغوية فى حين يكون لديك A لا يمكن أن يكون لديك B والعكس .
وعندما يأتى الحرف (p) فى أول الكلمة الإنجليزية تنطق P allophone ، أما إذا أتى الحرف (p) فى آخر الكلمة فإنه لا ينطق، ولا تنطق الحرف (P) فى آخر الكلمة إلا للتشديد على الحرف كما فى كلمة: stop حين تقال للص .
يبدو أن هناك بعض الأمثال يمكن أن توضح هذا التوزيع المتمم مثل:

You can't have your cake and eat it too, if you have your cake, you obviously can't have eaten it. if you eat it, then you no longer have it.

لا يمكنك أن تأكل الكيكة وتملكها في الوقت نفسه، فلو أنك تملك الكيكة فمن المؤكد أنك لا يمكن أن تأكلها، ولو أنك أكلتها فإنك لم تعد مالِكها (٢٣).

فإن التعبير having your cake قاصر على التعبير eaten it، وهذا الشكل للمثل المتعارض له قدم يرجع إلى السومرية Sumer، وبالنظر إلى النص السومري التالي (Kramer 1995): the poor man is better dead than alive «موت الفقير أفضل من حياته».

if he has bread, he has no salt «ولو حصل على الخبز فإنه لا يملك الملح».

if he has salt, he has no bread «ولو حصل على الملح فلن يكون لديه خبز».

if he has meat, he has no lamb «ولو حصل على اللحم فلن يكون لديه خروف».

if he has a lamb, he has no meet «ولو حصل على الخروف فإنه لا يملك اللحم».

أى أن الحصول على اللحم «مذبوحاً»، والحصول على الخروف «حياً»، من المستحيل تماماً كما لو كان الفقير يملك كيكة ويأكلها في الوقت نفسه.

وهناك مثال سومري آخر: "Who builds like a lord lives like slave".

الذى يبني مثل الملك يعيش كعبد: Who builds like slave, lives like a lord والذى يبني مثل العبد يعيش كالملك (٢٤).

وعلى ذلك، فإن البناء كالمملك، والعيش كالمملك، لا يتحققان معاً في الوقت نفسه وهو ما يسمى بـ التوزيع المتمم-mentary distribution.

وهذا التوزيع المتمم يتحقق إذا كان هناك تنويه صريح بالنفي، وفي المثل العالمي المعروف:

Once the cat is away the mice will play «في غياب القط تلعب الفئران» (غاب القط لعب يافار).

وهذا هو التعارض بين الحضور والغياب علاوة على التناقض الواضح بين القط والفئران. فحين تغيب القطط تحضر الفئران، وعلى ذلك فإن القطط والفئران تبعاً للمثل بينهما توزيع متمم، ولا يمكن لهما أن يحضرا معاً أو يغيبا معاً، ومع ذلك فمن الممكن أن يكون هناك تعارض دون وجود للنفي الصريح. ومن الشائع أن يأتي التعارض من خلال النفي الواضح، وضروري أن نعرف أن النفي لا يقتصر على الفعل كما في المثل (أ) # (ب) وكل من (أ)، (ب) قد يكون له قيمة سالبة.

وبهذا الصدد سلك ملتر المسار الصحيح حين حاول إخفاء القيم الموجبة والسالبة على العناصر المؤلفة للأمثال، ومع ذلك أود أن أوضح أن النفي أكثر صراحة ووضوحاً؛ ولذلك فإننا لسنا بحاجة إلى استخدام القيم الموضوعية لتحديد ما إذا كان النفي يمثل عاملاً أو عنصراً.

وبالنظر إلى المثل: "no news is good news" عدم وجود أخبار يعنى الأخبار جيدة؛ وهنا يتوافر النفي في العنصر الأول من المثل "no"، وهناك تعارض بين أن عدم وجود الأخبار يمثل أخباراً جيدة في الوقت نفسه؛ ولكن من الواضح أن غياب الأخبار قد يكون أخباراً جيدة كما في مثل القط والفئران حيث الغياب = الحضور. ومن الواضح أن النفي يتواجد عادة في العنصر الوصفي الأخير من الأمثال المتعددة العناصر ومثال ذلك:

"Rolling stones gather no moss" «الحجارة المتدحرجة لا تجمع طحالب»، فإن النفي متضمن في الكلمة "no moss" مع أن

النفي متسبب عن العنصر الوصفي الأول "rolling" فإذا نحن أمعنا الفكر في المثل: "stones which gather no moss"،

أى أن حركة الدحرجة هي التي تحكم أمر جمع الطحالب؛ وذلك لأن الحجر المتدحرج لا يمكنه جمع أى طحالب، وإذا أمكن للحجر أن يجمع طحالب فلن يكون ذلك متدحرجاً.

نلاحظ أن هذا التحليل يفض النظر عن كون جمع الطحالب فعلاً جيداً أم رديئاً. أى أن تركيب المثل مستقل عن المعنى نوعاً ما، مع أن هناك دائماً معانى ضمنية أو صريحة لأية بنية. وفي هذا المعنى نفسه فإن النباح في المثل: Barking dogs never bite: «الكلاب النابحة لا تعض أبداً»، يحول دون العض، ومع أن المثل مفهوم مجازاً فهو صحيح بالفعل، لأنه يستحيل على أى كلب أن ينبج ويعض في الوقت نفسه، وعلى ذلك فإن النباح والعض لهما توزيع متمم بما أنها أنشطة مقتصرة على التبادل MUTUALY، وقد يسعى أحدنا إلى التعميم في التسليم بوجود نموذج صياغى: - أبداً - حيث وجود العنصر الأول يعنى غياب العنصر الأخير فإن الملاحظة هي التي تمنع الوعاء من الغليان في المثل: a watched pot never boils.

وكذلك، فإن تعدد الطهارة يفسد الشربة «too many cooks spoil the broth» (*****).

وكذلك، فإن الوفاة هي التي تحول دون رواية القصص: «Dead men tell no tales»، الأموات لا يحكون حكايات (٢٥).
وهناك أمثلة أخرى للأمثال المتعارضة تحوى تعارضات مماثلة لتعارضات الألغاز، ففي المثل:

A straight stick is crooked in the water، العصاة المستقيمة تبدو منثنية في الماء. وهناك مثل ألماني خاص بهذا المعنى: he who rules must hear and be deaf, see and be blind الذي يحكم يجب أن يسمع ويبعد أسمع، ويرى ويبعد أعمى. فإن الرؤية والعمى يعيدان إلى ذاكرتنا التعارض المعروف في بنية الألغاز. What has eyes and can't see الذي له عيون لا يرى. والإجابة عن هذا اللغز هي ثمرة البطاطس، a potato.

وهناك أمثال مماثلة لذلك من حيث التعارض الخاص حيث ينفي جزء منطقي أو صفة للمادة كما في المثل: The mob has many heads and no brains، فالرعاع لهم رموس كثيرة ولا عقول لهم، وهذا يمثل اللغز القائل: it has a head but can't think. وهناك أمثال تحوى تناقضات وهمية؛ حيث يتم فيها نفي آثار منطقية، وهناك عدد كبير من الأمثال اللاتعارضية، حيث A فيها بسبب B كما في المثل: Practice makes perfect الممارسة تؤدي إلى الكمال. وفي المثل: haste makes waste والمثل: familiarity breeds contempt (الألفة تؤدي إلى المهانة)، والجانب الأيمن أن يتوازي الأثر فيه مع السبب، كما في المثل: as you saw so shall you read كما تزرع تحصد.

ومع ذلك ففي الأمثال وهمية التعارض، فإن السبب يعد من المحال. ولذلك، فهو منفي كما في المثل: you can lead a horse to water, but you can't make him drink تستطيع أن تلزمه بالشرب. فإذا قاد أحدنا حصاناً إلى الماء فمن المتوقع أن يشرب الحصان أو أن يجبره أحد على الشرب، والتعارض هنا يكمن في التناقض بين ما يمكن فعله ولا يمكن فعله تماماً كما في اللغز الواضح:

What goes the stream and drinks and doesn't drink? ما الشيطان اللذان يذهبان إلى الجدول، ويشرب أحدهما ولا يشرب الآخر؟ والإجابة البقرة والجرس. cow and bell. وهناك أمثال أخرى متعارضة: you can't make a silk purse out of a sow's ear لا تستطيع صنع محفظة حريرية من أذن الخنزير.

والمثل: one can't be in two places at the same time لا يمكن أن يكون الفرد في مكانين في وقت واحد.

والمثل: You can't get blood from a turnip لا يمكن الحصول على الدم من الشلجم «اللفت».

وفي هذه الأمثال وغيرها نلاحظ أن A لا تنتج أو تؤدي إلى B.

وهناك أيضاً شكل آخر من التعارض الوهمي للأمثال حيث يحدث الأثر الطبيعي قبل السبب، ففي هذه الأمثال التي تقلب أو تعكس reverse الأولوية الزمنية الطبيعية للحدث A و B، كما في المثل: Don't lock the barn door after the horse has been stolen. لا تغلق باب الحظيرة بعد سرقة الحصان.

والمثل: Don't count your chicken before they are hatched. لا تحصى الدجاج بعد ذبحه.

والمثل: catch the bear before you sell its skin أمسك الدب قبل بيع جلده.

وفي محاولة للتمييز بين الطابع التعارضى والتحديدى للأمثال؛ أو التمييز بين الأمثال المتعارضة واللامتعارضة، يجب أن نضع في الاعتبار أن الأمثال جميعها لا تندرج تحت فئة واحدة، وكما قيل سابقاً فإن بعض الأمثال لها سمات تعارضية وتحديدية في الوقت نفسه. وقد لاحظ ذلك Wester Marck ويستمر مارك منذ عدة سنوات من خلال بعض الأمثال التي تتضمن توكيدين متوازيين، بينما نجد في بعضها الآخر تعارضاً وتضاداً. حيث ذهب إلى القول بأن الموضوعات قد تتعارض، والتوقعات قد تتعارض، أو قد تتعارض التوقعات والموضوعات معاً، وإننى أتفق مع ويستمر مارك على ملاحظاته باستثناء تفضيلي استخدام المصطلحين topic الرأس، أو comment التعليق بدلاً من استخدام Subjects الموضوعات و predicates التوقعات.

كما أننى أؤكد على افتراضه أن السمات المتعارضة والمتوازية قد تتواجد في المثل نفسه، كما أود التشديد على أن ظاهرة السمات المتعارضة والتحديدية المتزامنة قد تكون خاصية من خواص الأمثال التابعة لمختلف الثقافات، ولعل أكثر الوسائل شيوعاً لبناء التعارض في الأمثال يتمثل في استخدام جزئين متعارضين في الدلالة على المعنى كما في الكلمات:

وينبغي أن ندرك أن هذه القائمة على سبيل المثال لا الحصر، كما يجب أن نلاحظ أنه لا تتفوق صفة على أخرى: ففي المثال ١ مقابل ٢ يشار أحياناً إلى (١) وأحياناً إلى (٢) والذي لا يذكر يفهم ضمناً. ومثال على ذلك، أن A قد تكون أكبر من B ٢ في كثير من الأمثال مثل: one (A) better than two (B).

والمثل: one hour's sleep before midnight is better than two after.

ساعة نوم قبل منتصف الليل أفضل من ساعتين بعده.

وكما في المثل: two heads are better than one رأسان مفكران أفضل من رأس واحدة. حيث A two أفضل من A one، وقد تكون (١) مساوية لـ (٢) كما في المثل:

a bird in the hand is worth two in the bush عصفور في اليد خير من اثنين في الغابة. ففي هذا المثل، نجد أن التعارض بين الشيء المملوك في اليد، وما هو غير مملوك في اليد يوازن التفوق العددي. وفي الأمثال الاحتمالية، نجد أن التعارض الواحد بين السبب والأثر يتضح من خلال استخدام صفتين من الصفات المتعارضة كما في المثال:

a little spark kindles a great fire. معظم النار من مستصغر الشرر.

مقابل

One	واحد	two	اثنين
few	قليل	many	كثير
young	صغير	old	كبير
old	قديم	new	جديد
little	قليل	great	عظيم
near	قريب	far	بعيد
weak	ضعيف	strong	قوى
worst	أسوأ	best	أحسن
easy	سهل	difficult	صعب
always	دائماً	never	أبداً
good	حسن	bad	سوء
Black	أسود	white	أبيض
before	قبل	after	بعد
today	اليوم	tomorrow	غداً

فإن التعارض هنا ليس فقط بين الشر والدار ولكن بين الصغير والكبير، هذا التعارض نفسه متوافر في المثال: great oaks from a black hen will lay a white egg. الفرخة السوداء تضع بيضة بيضاء.

وتتضمن بعض الأمثال سمات متعارضة وغير متعارضة كما في المثال:

the longest way round is the shortest way found، أطول الطرق المستديرة هو أقصر الطرق المتاحة، فهناك معادلة تتضمن خاصية تحديدية، ولكن هذه المعادلة تتضمن أن الأطول يساوي الأقصر، وهما في الواقع أمران متعارضان، كما في المثال:

one man's meat is another man's poison.

اللحمة التي يأكلها رجل ما تعد سمًا بالنسبة للآخر حيث اللحم (الحياة) يساوي (السم الوفاة)، أو في المثال: on ounce of pre-vention is worth a pound of cure أوقية من الوقاية أفضل من رطل علاج حيث الأوقية هنا تساوي الرطل. ومثل آخر هو: easy coming easy going الذي ييجى بالساهل يروح بالساهل؛ حيث التعارض بين يأتي ويروح. ولكن كلاً من التعبيرين يمثل التحديد. هذا النوع من المزيج يتواجد في المثال: win a few lose a few اكسب قليلاً واخسر قليلاً. من الممكن لأحدنا أن يدعى أن هذه الأمثال لا تتضمن فقط التعارض بين الجزئين المتعارضين للمثل (Coming going winning losing)؛ ولكن التعارض أيضاً يتمثل في التجديد والتضاد في المثل نفسه. وفي الأمثال المتعددة التوصيف نجد أن الموضوعات والتعليقات متعارضة كما في المثال: (the spirit is willing but the flesh is weak) الروح ذات عزيمة ولكن الجسد ضعيف، (العين بصيرة واليد قصيرة).

(الجسد flesh الروح spirit)

(ضعيف weak عزيمة willing)

وكما في المثال: united we stand, divided we fall نقف متحدين ونقع منفصلين.

وهناك تعارض بين:

(انفصال divided وحدة united)

(تسقط fall تقف stand).

والمثال: man proposes and God desposes العبد في التفكير والرب في التدبير.

حيث التعارض بين: man و God.

proposes و desposes.

والمثال: last hired first fired الذي يعين آخر يرفد أولاً.

وهنا التعارض بين:

آخر وأول، ومثبت ومرفود.

وكما في المثال: here today gone tomorrow النهاردة تجده غداً لا تجده.

حيث التعارض هنا بين:

present absent

الحضور والغياب

وكما في المثال: penny wise and pound foolish قليل من الحكمة ولا كثير من الغباوة.

حيث التعارض هنا بين:

penny pound

wise foolish

وكما في المثال: many are called but few are chosen يستدعى الكثير ويختار القليل.

ومن الواضح أن الكثير many تتناقض مع القليل few.

وأن الاستدعاء called يناقض التصفية chosen.

ومن هذا تتضح لنا الاستمرارية من اللاتعارض إلى التعارض. فمن الممكن أن يكون لأحدنا أمثال ذات بُنى حيث الموضوعات توازي التعليقات ولا تتناقض معها كما في المثل: Many men many minds كلما كثرت الرجال كثرت العقول. والمثال: first come first served الذى يأتى أولاً يخدم أولاً.

ومن الممكن أن يكون لدينا سلسلة من الموضوعات والتعليقات المتوازية، أو التحديدية (المحددة) لعنصر التعارض الأخير من المثل كما في المثل:

الذى يأتى بسهولة يذهب بسهولة easy come easy go.

وكما في المثل: last hired first fired الذى يوظف آخر يرفد أولاً.

حيث التعارض هنا بين الموضوع والتعليق، وإحدى أمثلة التناقضات الواضحة تتمثل فى الفرق أو الاختلاف فى الأمثال كما فى: live and learn عش وتعلم. (اللى يعيش ياما يشوف).

والأمثال على الشكل do or die افعل أو مت.

فليس هناك تعارض بين العيش والتعلم. وعلى النقيض، فإنه لكى تعيش يجب أن تتعلم؛ أى أن العيش يساوى التعلم، ولكن الفعل والموت نقيضان، أى أنه إذا لم يفعل المرء فإنه سيموت، وإذا مات المرء فلا يمكن الفعل، وهذا الأمر ينطبق على: sink or swim اغرق أو عم.

أو فى المثل: put up or shut up افتح أو أغلق.

أو المثل: publish or perish انشرها أو تقضى عليها.

وفى الأمثلة ذات البنية التبادلية، فإن المصطلحات تكون فى توزيع متمم، وكما أشرنا من قبل فإن التوزيع المتمم يمثل إحدى الأشكال القوية للتعارض.

ومجمل القول إن المثل يبدو كما لو كان إعلاناً تقليدياً اقتراحياً يتكون على الأقل من عنصر وصفى واحد، مؤلف من موضوع وتعليق، وهذا يعنى أن الأمثال يجب أن تحوى كلمتين على الأقل، إذ إن الأمثال التى تحوى عنصراً وصفياً واحداً ليس فيها تعارض، أما الأمثال التى تحوى عنصرين أو أكثر فقد تكون متعارضة أو غير متعارضة مثل: like father like son «من شابه أباه فما ظلم». مثل الأب مثل ابنه الذى يمثل غير المتعارضة، أما المثل: Man works from sun to sun but women's work is never done يعمل الرجل من شروق الشمس إلى غروبها أما النساء فعملهن لا ينتهى. وهذا المثل متعدد العناصر الوصفية المتعارضة:

man women

. finite work endless work

والأمثال اللامتعارضة تؤكد على وجود السمات التحديدية فى شكل معادلة أو سلسلة من المصطلحات المتماثلة فى المعنى. أما الأمثال المتعارضة فهى تؤكد على وجود سمات متعارضة فى شكل النفي أو مجموعة من المصطلحات مرئية فى توزيع متمم، وبعض الأمثال تحوى سمات متعارضة وتحديدية identificational، والطريقة فى إحداث التعارض فى الأمثال تتماثل مع طريقة إحداث التعارض فى الألغاز.

ومع أن التعارض فى الألغاز ينتهى بالإجابة، فإن تعارض الأمثال هو يمثل فى حد ذاته الإجابة، ويظل التعارض قائماً دون حل. وهذا التحليل يتطلب منا اختباراً من الناحية النظرية تبعاً للثقافات المختلفة، وحيث يمثل نوعاً ثقافياً من الفولكلور (٢٦).

فهل الأمثال الخاصة بجميع الثقافات لها أنواع بنية الأمثال نفسها؟ ومثال لذلك، ما الثقافات التى تتكون لها الأمثال المتساوية من كميات متماثلة كما فى المثل: enough is enough. وهل جميع الثقافات التى لها أمثال تحوى أجزاء متعارضة تعبر عن الزمن والكمية، ويبدو أن دراستنا السابقة مؤسسة على عينة محدودة من الأمثال، ولذلك، فإن التحليل المتعمق للأمثال الخاصة بالثقافات الإفريقية والآسيوية سيتطلب منا مراجعة للتمييزات المذكورة، وفى الغالب ولحكم كون الأمثال تعبيرات تقليدية يتعين على الدارسين دراستها بمنطقية ووفقاً للقواعد والأصول. ومع ذلك، فمن المشجع أن نجد تأكيداً على أهمية البنية المتعارضة للأمثال كما فى التفسيرين المشهورين للأمثال، على ضوء افتراض Servantes سيرفانتس الذى يرى أن الأمثال تمثل عبارات قصيرة مستخلصة

من تجربة طويلة، وكذلك على ضوء التفسير الجيد المنسوب إلى Lord Russel لورد رسل الذي يرى أن الأمثال تمثل حكمة الكثير وفطنة القليل.

الهوامش:

- ١ - انظر: Bonser بنسر، و Stephens ستيفن ١٩٣٠، و Moll ١٩٥٨ في شأن المدخل إلى دراسة الأمثال.
- ٢ - انظر: Kuusi كيوزي ١٩٥٧ بشأن الدراسات الحديثة للأمثال.
- ٣ - انظر: Hain هين ١٩٥١ كمثال على الدراسات الميدانية للأمثال.
- ٤ - انظر: Arewa أريوا و dundes وندس ١٩٦٤ غير شأن الحديث عن المثل وفقاً لقواعد التخاطب.
- ٥ - انظر: Raymond ريموند ١٩٥٤ في الحوار عن الطابع المحلي للأمثال. وانظر: Chimkin شمكن، وسانجوان Sanjuan ١٩٥٣ عن المنظور العالمي للأمثال.
- ٦ - انظر Gorham جرهام ١٩٥٦، و Elmore واليمور ١٩٥٧ في صعوبة تفسير الاستعارة، حيث إن الاستعارة قد تتعلق ببعض أشكال عدم القدرة على الكلام. انظر: Yakobson ياكوبسون و Haile ١٩٠٦. وانظر: Baugmaratn ١٩٥٢ للاستخدام للأمثال.
- ٧ - تايلور Taylor، وملاحظة البروفيسور تايلور كانت بمثابة التواصل الشخصي مع الكاتب.
- ٨ - Whiting ١٩٠٢ قام بعمل دراسة عن التفسيرات السابقة للأمثال، لأن تفسيره الخاص يفتقد الكثير كما في المثل: it's usually short, but need not be. be, it is usually true but need not be. إنه عادة مبثوث حين لا نحتاج إليه، وكذلك فإنه عادة صحيح حين لا نحتاج إليه، انظر: Witing ١٩٣٢، وقد اقترح وتلج ضرورة تمييز الأمثال الحقيقية من الجمل المثلية أو ما يسمى بالكنايات الشعبية، ومع ذلك فإنني أتفق معه على ضرورة تمييز المقارنات المثلية من التشبيهات الشعبية، والتي تبدو غير متساوية، إذ إن المثل: Love is blind «مراية الحب عمياء»، «الحب أعمى»، لا يمثل في المعنى: as blind as love «أعمى الحب»، وفي نفس هذا المعنى فإن التشبيه الشعبي as blind as bat «أعمى كالخفاش»، لا يمثل: a Bat is blind «الخفاش أعمى».
- ٩ - انظر: Dundes دندس ١٩٦٤ للنقاش حول حقيقة الإله إزاء الدجل والشعوذة، من حيث حقيقة البنية في الفولكلور.
- ١٠ - Kimmerle كيمرل ١٩٤٧، إنني أعتقد أن بحث نعوم تشومسكي عن البنية العميقة في مقابل البنية السطحية يمثل تشبيه فرويد للمحتوى الكامن (اللاشعور) والمحتوى الظاهر (الشعور). وفي نفس هذا المجال حاول ليفي شتراوس Levi Strauss التمييز بين البنية الرئيسية والبنية الفرعية. وانظر: Dundes ١٩٦٨ للبحث في هذه النقطة. أما تشومسكي، ويونج وليفي شتراوس فقد كانوا يرون العالم في شكل التركيب العميق والهيكل التعارضى الثنائى.
- ١١ - بشأن الحوار حول التمييز بين البنية الفولكلورية والبنية اللغوية. انظر Georges و Dundes ١٩٦٣.
- ١٢ - وقد قام كيوزي Kuusi بالتمييز بين هذه السمات الثلاث للأمثال.
- ١٣ - ومن حيث البنية الثلاثية الأجزاء لوليارزم wellerism فإن الجزء الثالث يبدو اختيارياً وليس إلزامياً. وعلى هذا فمن الممكن صياغة المثل الوليارزمى على شكل: قال ال... وانظر: تايلور ١٩٦٢، ومع ذلك فإن هذا الجزء الثالث موجود، حيث إن الجزء الأول هو الذى يلقى الضوء على المعنى الضمنى للجزء الثالث.
- ١٤ - للدراسة الخاصة بالتمييز بين البنية الرئيسية والفرعية انظر: Dundes ١٩٦٨.
- ١٥ - مثال قصير على تصميم ملنر ١٩٦٩، ومثال مكتمل لملنر ١٩٦٩.
- ١٦ - انظر: دندس حول الوضع النظرى لهذه النقطة.
- (*) - المندبلا Mandala رمز الكون عند الهندوز والبوذيين بخاصة، وهى دائرة تطوق مربعاً، وعلى كل من جانبيها رمز إله. انظر: المورد Mandala ص 555 (المترجم).
- (**) - ومعناها هنا، فى السياق، أن كل فرد يستطيع أن يفسر المثل بذاته. (المترجم).
- (***) - المصطلحان من علوم اللغة، ومعناها يتطلب إيضاحاً موجزاً. فالأول صفة من syntigm وهو مرادف تقريبي لكلمة تركيب... ويستخدم فى لغات أوروبية كثيرة مرادفاً للمصطلح الإنجليزي phrase الذى شاعت ترجمته بالعارة... ومعنى ذلك هو الجمع بين وحدتين دلالتين،... وأما الثانى فهو صفة من paradigm ولكنه ينقل معنى التشكيلات التعريفية (الصرفية) أو الإعرابية من الكلمة إلى الجملة، أى أن الصفة تشير إلى إمكان إحلال كلمة فى عبارة ما وقواعد ذلك الإحلال.

لمزيد من التفصيل عن المصطلحين انظر: المصطلحات الأدبية الحديثة - الدكتور محمد عنانى ص ١١١ وما بعدها (المترجم).

١٧ - انظر: دندس للحوار حول بنية الموضوع وبنية التطبيق.

١٨ - أحد هؤلاء الدارسين هو Charles تشارلز سكوت ١٩٦١ ص ١٢٤، وهذا النقد أيضاً وارد عند سكوت ١٩٦٥، وقد تناول ناثورست Nathorst هذا النقد نفسه.

(****) - وهذا المثل يشبه المثل المصري الذي يضرب في مطاردة المنية للإنسان «من جرى جرت وراه وجابته، ومن لبد جت لبدته في طريقها» (المترجم).
١٩ - وهذا يعود إلى نقطتين خاصتين بتحليل ملنر في المقام الأول، فإذا كان المثل «النقد نتحدث Money Talks، موثوق في صحته فيجب علينا افتراض أن هذا التعبير جزء من مثل كبير رباعي الأجزاء. ومن الممكن القول إن هناك أمثالا لها بنية رباعية الأجزاء، لكن من الخطأ اعتبار أن هناك أمثالا لها بنية واحدة. فالوحدة الأساسية للأمثال تبدولي في بنائها الخاص في الموضوع والتعليق، أما البنية رباعية الأجزاء فتبدو مضاعفة للبنية الأساسية. وفي المقام الثاني الذي يتعلق بما أسماه ملنر الأمثال الأحادية، فإنني أشك في وجود أمثال تحتوي على كلمة واحدة، فإن المثل الذي أتى به ملنر، هو تصور غير حقيقي، وإذا كان هناك حقاً أمثال أحادية فإنني أود الاطلاع على بعض منها.

(*****) قام المؤلف بالاشتراك مع جورجس بإجراء بحث بنوي عن الألغاز في الكتاب نفسه، والمترجم بصدد ترجمته الآن.
٢٠ - Dundes 1962.

٢١ - علاقة انفي بالمعادلة ليست واضحة تماماً، ففي الحكايات الشعبية لاحظ بروب ١٩٥٨ أن الأمر قد يكون له دور «الحظر، كما في المثل: Keep your eyes closed، خلى عينك مغلقة، فهذا يمثل الأمر أما انفي ففي المقولة: don't open your eyes. وإنني أجد هذه الصعوبة نفسها في تفسير عدم انزاف الحكايات الهندو أمريكية «الطوفان قد يحدث على أثر وجود قدر كبير من الماء ومساحة صغيرة من الأرض... انظر: Dundes 1946. وبالمثل فإن التعارض في الأمثال قد يتوافر من خلال التأكد أو النفي فإن دور النفي في البنية الفولكلورية يجب أن يخضع لدراسة مستقلة أخرى.

٢٢ - ومناه: «اعمل حساب للمستخبي» (المترجم).

٢٣ - المثل يعنى باختصار أنك لا تستطيع أن تجمع بين ملكك للكيكة وأكلها في الوقت نفسه. فإذا أكلتها فأنت لست مالكها. وإن ملكها فإنك لست أكلها. (المترجم).

٢٤ - كريم Kramer ١٩٦٩، ملنر ١٩٦٩، قد أعطيا عدداً من الأمثال ينعكس فيه ترتيب الكلمات في الجزء الأول عنه في الجزء الثاني كما في المثل: Those who speak don't know، الذين يتكلمون لا يعرفون، Those who know don't speak، الذين يعرفون لا يتكلمون ولذلك فقد اقترح الصيغة (ب).
(أ)، (أ) - (ب) الشائعة الاستخدام وخاصة في الأمثال الإفريقية والصينية.

(*****) وهذا يشبه المثل الشعبي «المركب اللي لها ريسين تغرق» (المترجم).

٢٥ - والعامل الأساسي يبدو حاسماً في الأمثال المتساوية ففي المثل: The early bird catches the worm الطائر المبكر يصطاد الدودة فإن التبكير هنا = الدودة، وفي المثل: a new Broom Sweeps clean المكنسة الجديدة تنظف أفضل. فإن الجدة هنا = النظافة.

٢٦ - انظر: دندس ١٩٦٥، Bodker ويوكير ١٩٦٥ في دراسة مفهوم النمط Oicotype.

آلان دندس

هو أستاذ للأنثروبولوجيا والفولكلور، زميل في الرابطة الأمريكية للأنثروبولوجيا، وعضو مدى الحياة في الجمعية الأمريكية. أصدر مجموعة مقالات شهيرة حول دراسة الفولكلور سنة ١٩٦٥، وأسهم في كتاب المعرفة، وفي دائرة المعارف البريطانية، وفي عدد كبير من الدوريات المتخصصة في الفولكلور والأنثروبولوجيا.

لعب دوراً رائداً في تأكيد «الفولكلور بوصفه علماً، وإن عده فرعاً من الأنثروبولوجيا الثقافية، وله كثير من الأعمال المهمة في هذا المجال.

وهذا المقال الذي قمنا بترجمته ضمن مجموعة مقالات جمعها دندس في كتاب:

Analytic Essays in Folklore.

وقد نشر الكتاب ضمن سلسلة «دراسات في الفولكلور».

Studies in Folklore.

التي أسسها Dorson دورسون، وقد طبع الكتاب سنة ١٩٧٩ م.

وهذا المقال بعنوان «On the structure of the proverb».

ويقع في ست عشرة صفحة من ص ١٠٣ إلى ص ١١٩.

موالد مصر*

تأليف: جى دبليو. ماكفرسون
تقديم: إ.إ. إيفانز. پريتشارد
ترجمة: إبراهيم كامل أحمد

﴿ أَتَسْتَبْدِلُونَ الَّذِي هُوَ أَدْنَىٰ بِالَّذِي هُوَ خَيْرٌ... ﴾

(سورة البقرة، آية ٦١)

إهداء

إلى صاحب الفضيلة السيد أحمد مراد البكرى شيخ مشايخ الطرق الصوفية نقيب
الأشراف.

تصدير

علم الأنثروبولوجيا^(١)، فإن هذه الزيارات كانت ذات فائدة
كبيرة، وكذلك متعة؛ لأن الرائد ماكفرسون جذب انتباهى إلى
كثير ما كنت لألاحظه لو كنت بمفردى، وشرح الكثير الذى ما
كنت لأفهمه من خلال قراءة الكتب.

ولابد أن تلفت نظر الباحث فى علم الأنثروبولوجيا، فى
الحال، أوجه التشابه الجوهرية بين الموالد المصرية والأعياد
الدينية للشعوب الأخرى. لهذا السبب أتصور أن المؤلف طلب
منى أن أكتب تصديراً لكتابه، وللسبب نفسه قبلت شرف القيام
بذلك. فقد أملت أن أقوم فى التصدير بعمل تحليل مقارنة

لقد خالف صديقى القديم الرائد ماكفرسون العرف حين
طلب منى أن أكتب تصديراً لكتابه عن الموالد المصرية،
فالتلميذ لا يكتب تصديراً لكتابات أستاذه؛ فما أعلمه عن موالد
مصر قد تعلمته منه، ولم يتعلم هو منى شيئاً وقد عرفنى هو
عليها، وكثيرة هى الأمسيات الممتعة التى أمضيتها معه فى
زيارة أضرحة رجال الله فى القاهرة وجوارها فى وقت
المهرجانات السنوية التى تقام تكريماً لهم. ولكونى باحثاً فى

* G. W. Mcpherson, The Moulids of Egypt, 1942.

للأعياد الدينية. ولكن هذه الدراسة لابد أن تنتظر الآن لوقت أكثر ملاءمة، وعندما يتم الشروع فيها فإن كتاب الرائد ماكفرسون عن الموالد المصرية سيكون واحداً من مصادرها الرئيسية. ومثل هذا المشروع يحتاج، على أية حال، إلى فراغ واستخدام للمكتبة، بينما لابد أن أكتب هذا التصدير وأنا في دورية على الحدود الحبشية ليس لدى وقت فراغ كما أنى بعيد عن المكتبة.

يمكن، على أية حال، أنؤكد حقيقة ذات أهمية كبيرة يبرزها الرائد ماكفرسون في كتابه. وحين أقول يبرزها في كتابه فأنا حقاً أظلمه لأنها موضوع الكتاب الرئيسى؛ فهو يقول - وأنا أتفق معه - إن المولد لا يمكن أن يكون مجرد احتفال (طقس) دينى، فهو لابد أن يكون له جانب دنيوى. فالرياضات والألعاب والمسارح وتمثيليات خيال الظل وأكشاك القهوة والجعة والحلوى والمطاعم ولقاء الأصدقاء والغناء والرقص والضحك كلها، بالقدر نفسه، جزء من المولد مثلها مثل المواكب الدينية وزيارات أضرحة الأولياء والصلوات فى المساجد. فالجانب الدنيوى والمبهج من الاحتفالات الدينية جزء ضرورى فى كل الأعياد الدينية الشعبية، وما من عقيدة تحيا فى قلوب شعب بمقدورها أن تبقى بدون أعيادها. وإذا انفصلت الأعياد عن الشعائر الدينية فذلك لأن الأعياد تعمر أكثر من الشعائر. وقد قال المفكر الحاذق.. باريتو pareto: إن فى تاريخ الشعوب غالباً ما تتغير الأسباب المبررة لإقامة الأعياد بينما الأعياد نفسها تظهر تغيراً ملحوظاً من عصر إلى عصر.

لقد لاحظت مراراً - وكذلك لاحظ كل دارس لأساليب معيشة الشعوب البدائية الحقيقة نفسها - أن فى إفريقيا الوسطى لا يمكن أن يقام احتفال دينى ذو أهمية تذكر من غير وليمة. فلا بد أن يكون هناك الكثير من الطعام والشراب، ولا بد أن تكون اللحوم من نوع لا يتاح أكله يومياً. وتقام احتفالات قليلة جداً بدون غناء ورقص. ولكثرة ارتباط الغناء والرقص بالاحتفالات الدينية فقد عرف «ماريت» (٢) Marett إحدى الخصائص الأساسية للديانات البدائية عندما أبدى ملاحظته «أن الشعوب البسيطة ترقص ديانتها بدلاً من صياغتها فى عقيدة لاهوتية»، وتكون احتفالات الأديان دائماً يوم عطلة وعيد. وأنا أتحدث عن الشعوب البدائية لأنى قضيت سنوات كثيرة فى دراستهم، ولكن ما قد كتبتة عنهم فى هذا الخصوص قد يكتب على حد سواء عن الديانات الكبرى للشعوب المتحضرة أو عن ديانات شعوب أوربا والشرق.

وتنزع احتفالات الأديان دوماً إلى الاختلاط بأنشطة دنيوية واحتفالية. وتجمع الاحتفالات الدنيوية الناس معاً، وتجعل المناسبة لا تنسى فى حياتهم. فالإنسان يتذكر ما استمتع به. وتزود شعائر الأديان الاحتفالات بغرض ومركز تتحرك حوله. وتمنع الاحتفالات الجانب الدينى من أن يصبح شعيرة حرفية مظهرية لا حياة ولا روح فيها يؤديها قلة من الأشخاص لهم مصلحة محلية أو اهتمام آخر قاصر على فئة بعينها يجعلهم يحافظون عليها، بينما تمنع الشعائر الدينية الاحتفالات من أن تصير تجمعات اجتماعية بلا صيغة تفتقر إلى الاتساق وشخصية خاصة بها هى وحدها التى تمكنها من أن تبقى وتديم. فخيطة الدين والدنيا مجدولان معاً، وأولئك الذين يحاولون الاحتفاظ بأحدهما ونبذ الآخر يبدون حكمة قليلة النفع.

هذا هو رأى الرائد ماكفرسون الرئيسى الذى يجادل بسببه، ولكن رغم أنه حاول الهجوم بجسارة على التزمت الدينى والبيروقراطية (تحكم موظفى الدولة وتزمتهم) النافهة التى تسعى لحظر الجانب الدنيوى لموالد مصر، إلا أن كتابه ليس جدلياً على الإطلاق. إنه وصف لموالد القاهرة ولبعض الموالد الرئيسية فى الأقاليم؛ ولذا فإن له قيمة علمية كبيرة - إنه إسهام فى معرفتنا عن الحياة المصرية، وملحق قيم للكتابات الخالدة للمستشرق لين (٣). لقد سدد الرائد ماكفرسون لشعب مصر دينه الذى اعترف من تلقاء نفسه أنه يدين به لهم لكرم ضيافتهم وجميلهم الذى استمتع به فى أرضهم لما يقرب من نصف قرن.

إ.إ. إيفانز - پريتشارد

١ نوفمبر ١٩٤٠

مقدمة

لقد أمضى الكاتب (٤) أكثر من نصف حياة طويلة فى مصر، ويشكر الله (٥) على منحه مثل هذا الامتياز، وقد كان حلمه منذ صباه المبكر أن يعيش فى القاهرة - ليس بوصفها مركزاً يريحه ويعرفه بقدر المستطاع عن الأماكن والشعوب واللغات حول البحر المتوسط - ولكن بصفة خاصة فى وادى النيل. لقد وجد القاهرة كنزاً لا يفنى من الإثارة والبهجة، وحتى عندما كان يهيم على وجهه وحيداً يستكشف حتى يتوه، كان يعرف أن أى عرجى أو حمار أو أى شخص يمكن أن يوصله أو يدلّه على الطريق إلى مكان مشهور كحدائق الأزبكية أو كوبرى قصر النيل. كان محظوظاً، أيضاً، لوقوعه

فى أيد أمينة أثناء أسبوعه الأول، ويشعر بالامتنان لكرم الضيافة خاصة لأسرة وزير الصحة الحالى حامد بك محمود وأسرة الدكتور إبراهيم زكى كاشف حيث أمضى فى منازلهم فى الريف والمدينة أوقاتاً ممتعة مفيدة بصورة رائعة، ولأسرة المرحوم المفتى الشيخ محمد غيث الذى جال معه لشهور فى صعيد مصر.

وقد منحه عمله المدنى، والعسكرى أيضاً فى السنوات الأخيرة، مقدرة خاصة على التجول فى أى مكان واكتساب ألفة كانت مستحيلة مع ناس وأماكن غريبة. هكذا كان الحال بصفة خاصة فى سنة ١٩١٩، سنة الاضطرابات الخطيرة والسنوات القليلة التى تلتها عندما استلزمت رتبته العسكرية المزدوجة البريطانية والمصرية ووظيفته باعتباره مأمور ضبط - نوع من كبير المحققين على رأس الشرطة السرية - الدخول المتكرر إلى جوف القصور والأكواخ وحتى فى بعض الأوقات النفاذ إلى داخل الحريم فكان سادة الحريم وشاغلوهم عندما يترك لهم الخيار دائماً يفضلون أن يقوم الضابط بمهمته الدقيقة عن أن يقوم بها أحد المخبرين من الجنس الآخر^(٦) والذى كان ذلك عمله الخاص.

(بوصفها حالة شاذة يمكن أن أذكر أن التعليمات صدرت لى أن أتحرى وأكتب تقريراً عن الحفلات المأجنة الصاخبة الشاذة التى كانت تجرى فى منزل يشتبه فى أنه يأوى شخصيات مثيرة للفتنة والشغب على حافة الجبل شرق سيدنا الحسين وإن لزم الأمر أن أقبض على الكل - وثبت أنها حفلة زار، وأنى باغت كاهنة الجن^(٧) مع شماساتها^(٨) العذارى فى إتمام قربان دم عند المذبح^(٩) بقصد طرد الشياطين من امرأة استحوذت عليها (ممسوسة)^(١٠). ولأنى أصررت على البقاء حتى يعود آخر عفريت إلى إبليس أو أدخل قوتى الصغيرة وأحيل كل الحضور إلى قسم الجمالية (مخفر شرطة) لشرح المسألة كلها فى محضر (procesverbal) فإنهم أخيراً اختاروا الاستمرار بعد أن بذلت العيون الميدوسية^(١١) للعالم^(١٢) المعزومة (طاردة الأرواح الشريرة) أقصى جهد لتحويلى إلى حجر مثل أعداء جاسون (Jason) ولا أعرف حالة أخرى لرجل شهد حفلة زار).

وعند التقاعد فى سنة ١٩٢٤ تركت آنذاك مع موضوعات للبحث والملاحظة كانت أكثر مما أستطيع أن أتعامل معها على مدى أيام عمرى، ولم تترك لى تلك الموضوعات أبداً ساعة واحدة ممتلئة.

ورغم أنى أكثر من راض عن مصر عدا شئ واحد وهو التواكل واللامبالاة مع مجازاة العصر الحديث والتأمر (الموالة لأمرىكا ولكل ما هو أمريكى)، وكثير من الأشكال النعسة لتخريب الآثار فى الأماكن القديمة المجيدة - فالكاتب حين وجد نفسه حراً كلية فى أن يعيش حيثما أحب عند التقاعد فى سنة ١٩٢٤ بدأ الرحلة ليرى إذا ما كان هناك محط (منزل) أفضل يقضى فيه بقية أيامه، وقد وجد حقاً من البقاع الجميلة فى إنجلترا وإيطاليا وإسبانيا واليونان وتونس وفى غير هذه الأماكن، ولكن لا نظير لمصر فى المناخ والسحر العام ولا مثيل لها من حيث عالميتها (بها شعوب شتى)، ومن حيث كونها منعمة بكل من الجاذبية الشرقية والغربية.

وليس الأمر بالنسبة إليه، هنا، أن يتناول بإسهاب عظمة مساجدها وآثارها وتنوع كنائسها وهو ما تفوق فيه أية مدينة أخرى، ولا دماثة أهلها ولا تسهيلات ممارسة أية هواية لإشباع كل الأذواق وتقاليدها القديمة؛ لكن شيئاً واحداً فيها - وهو مولدها - موضوع كاف وأكثر من كاف لهذا البحث.

المولد عيد دينى شعبى تكريماً لقديس (ولى) ما فى مصر، دائماً ينتسب إلى الإسلام، وهو يماثل الأعياد والمعارض التى تقام فى أوربا (ومستعمراتها) لتكريم قديس مسيحى، وعلى الرغم من أن الموالد أصبحت بالكاد عرفاً (تقليداً) قومياً فى مصر فى القرن السابع للهجرة - الثالث عشر الميلادى - وربما لم يعترف بها رسمياً بوصفها ليلة كذلك إلا فى القرنين الأخيرين فهى فى كثير من الحالات استمرار لأعياد كانت تقام منذ مئات أو حتى آلاف السنين قبل النبى (محمد)، تماماً مثل كثير من الاحتفالات المسيحية والتى يمكن تتبعها لقرون قبل المسيح.

أول وأكبر مولد، باستثناء مولد النبى، هو عيد السيد البدوى فى طنطا والذى يعده كثير من علماء المصريين إحياءً لعيد شو^(١٣) (Shoo) إله سبينيتوس (Sebennytus)، ويدين ببعض من شيوخه الرائع للجسد القوى والشخصية الهائلة لأحمد؛ موحياً لا شعورياً بالأسلاف البعيدين. . لهرقل المصرى، بطل العبادة القديمة.

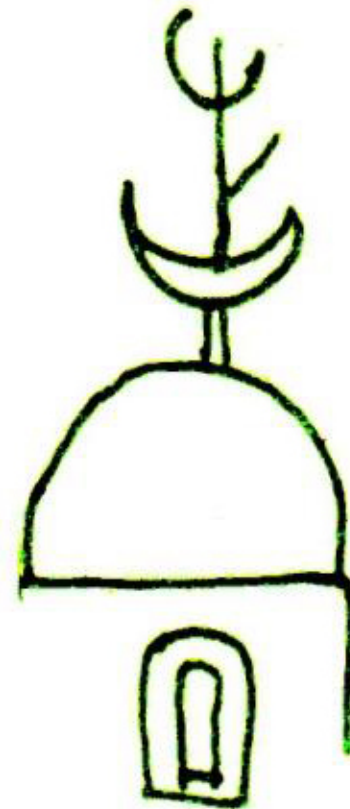
ذلك الذى تلاشى مع الفرع الثالث للنيل - الفرع السبينتى الذى كان يتدفق بالقرب من طنطا ومدينة شو المعروفة الآن بسمنود - ويبدو أن بعض الذكريات القديمة التى تم الاحتفال بها حية تماماً بواسطة مياه القناة التى استعارت قاع ذلك النهر القديم والتى أعتقد أنها لا تزال توجد.

لقد مات الشيخ إسماعيل إمبابي أحد محاربي رشيد في خلوة زاوية على شاطئ النيل في القرية المعروفة للقاهريين باسمه والمكرمة بمولده حتى هذا اليوم - لكن هذا الاحتفال لا يتبع التقويم الإسلامى. لكنه يقع فى، أو حوالى، اليوم العاشر من الشهر القبطى بؤونة السادس عشر من يونيو، التاريخ نفسه الذى كان المصريون القدماء يشاهدون فيه الدمعة الصوفية لإيزيس - المعتقد أنها تسقط فى هذا الوقت وهذا

المكان فى نهر أوزيريس. ولفترة طويلة بعد ما حلت ليلة القدر - الليلة التى أنزل فيها رئيس الملائكة جبريل الوحي من السماء إلى محمد - محل ليلة النقطة كانت الجماهير تحتشد على ضفة النيل لتشاهد النقطة، الغامضة، وحتى الآن هناك البعض يذهبون لمشاهدة ذلك فى منتصف يونيو وكذلك للحصول على البركة التى تأتى من زيارة الضريح المقدس للإمبابي.

الموامش

- (١) علم الأنثروبولوجيا: دراسة المجتمعات البشرية البدائية خاصة.
- (٢) ر. ماريت R. Marett ، أستاذ الأنثروبولوجيا الاجتماعية بجامعة أكسفورد وقتذاك.
- (٣) المستشرق الإنجليزى إدوارد وليم لين مؤلف كتاب «عادات المصريين المحدثين وشماثلهم».
- (٤) يتكلم الرائد ماكفرسون عن نفسه.
- (٥) استخدم الكاتب كلمة «الله، العربية،» التى يعرفها قاموس «ميريام وبستر» الكائن الأعظم للمسلمين.
- (٦) هل يقصد الرائد ماكفرسون بالجنس الآخر امرأة من العائلات مع الشرطة أم يقصد بالجنس الآخر المصريين، وعلى أية حال فليس هنا مجال للفخر؛ فلكونه غريباً لم يكن يتحرج أصحاب الدار من دخوله فما كان هناك مجال لأن يحكى عما شاهده داخل البيوت.
- (٧) يقصد شيخه الزار أو الكودية.
- (٨) يشبه ماكفرسون مساعدات شيخه الزار (الكودية) بالشمامسة الذين يساعدون القسيس فى القداس.
- (٩) يقصد ماكفرسون «كرسى الزار» الذى توضع عليه الهدايا المقدمة إلى الجان لاستحضارهم، وهو متأثر فى وصفه بالطقوس المسيحية.
- (١٠) يقال عنها فى اللغة الدارجة «راكبها عفريت، عليها عفريت، عليها أسباد».
- (١١) نسبة إلى ميدوسا (مدورة) Medusa وهى فى أساطير اليونان امرأة رائقة الحسن أساءت إلى الإلهة أثينا، فحولت شعرها إلى ثعابين، وجعلتها مخيفة المنظر حتى أن كل من نظر إليها ينقلب حجراً، وأخيراً قتلها بربسيوس ووهب رأسها إلى راعيته أثينا. وهنا يسخر الرائد ماكفرسون من كودية الزار التى حاولت إخافته بنظراتها.
- (١٢) يقصد بالعالم كودية الزار، ويعرف العالم فى القاموس المختصر الملحق بكتابه بأن اللفظ يستخدم بصفة عامة لامرأة خبيثة محترقة مثل رئيسة الزار (جوديا) يقصد كودية.
- (١٣) الإله شو من آلهة قدماء المصريين، وتعنى كلمة «شو» فى اللغة، الفضاء. وهو رجل يقف موقف الأرض [الإله جب] ويسند بيديه إلهة أو بقرة السماء [نوت].



العَدِيدُ فِي مَحَافِظِ أَسْيُوطَ

جمع وتدوين: أحمد توفيق

أولاً: عديد البنت على أبيها

١ - مَاهَانُ عَلَيْكَ يَا بَوَى تَهْمَلْنَا^(١) هَاتُ لَكَ يَا بَوَى يَا حَنُونُ وَنَزَلْنَا
وَاللَّهِ الزَّمَانُ بَعْدَكَ يَهْوُونَا^(٢)

مَاهَانُ عَلَيْكَ يَا بَوَى تَخْلِينَا هَاتُ لَكَ يَا بَوَى يَا حَنُونُ وَدَلِينَا^(٣)
وَاللَّهِ الزَّمَانُ بَعْدَكَ يَوْرِينَا^(٤)

٢ - رَاحُوا وَسَابُونَا عَلَى رِجَالِ الْغَيْرِ مَا يَحْمُوا الْوَلِيَّهَ وَلَا يَشِيرُوا الْغَنِينِ^(٥)
أَبْكِي يَا بَوَى مِنْ عَدَمِكَ وَأَنَا أروح فين

٣ - طَبُّ يَالْحَدِّ^(٦) مَا تَسِيْبُنِي وَخُدْ شَالِي أَنَا أَشُوْطُ^(٧) عَلَى بَيْتِي وَاشُوفْ حَالِي

دَا وَرَايَ وَلَايَهَ فِي الْحَيِّ عَايِزَانِي
طَبُّ يَالْحَدِّ مَا تَسِيْبُنِي وَخُدْ الشَّالَ أَنَا أَشُوْطُ عَلَى بَيْتِي وَاشُوفْ الْعَالِ
دَا وَرَايَ وَلَايَهَ فِي الْحَيِّ حَاتِحَتَارُ

٤ - عَدَمَكَ خَسَارَةٌ يَا أَبِينَا الْعَجَبَانُ هَمَلْتِنَا غَنَمَ بِلَا رُعْيَانِ
الْدَيْبِ خَطَفَ وَاتَّبَعْدَقُوا الرِّمَسَانِ^(٨)

أَرْجَعْ وَأَقُولُ: إِيْخْصْ عَلَيْكَ يَا زَمَانِ الَّلِيْ كَانَ وَرَا جَبْدَه^(٩) الزَّمَانُ قَدَامُ

وَالْوَدْنُ سَمِعَتْ مِنْ كُلِّ حَى كَلَام

- ١ -

بنت بلا أبوها وقارها قليل
بنت بلا أبوها ماليها وقار
يا عموود بيتك يازهرة العيلة
يا عموود بيتك يازهرة الجنة

- ٤ -

خطرت علينا دخلت أبونا
خطرت علينا دخلت الغالين

- ٣ -

يقشش علينا من الخلا ياما
يقشش علينا من الخلا ويقيد

- ٤ -

شيعة أقوله فين متحاش
شيعة وقالى ماتعشميش في الناس

شيعة أقوله أنت غايب فين
شيعة وقالى ماتعشميش في الغير

كأده رئيس الموت ولوى شنابه
كأده رئيس الموت ولوى شنبه

- ٣ -

دانا أبوى عجرة من الجبل (١٦) مالت
لادورت (١٧) عني ولا سالت
دا انا أبوى عجرة من الجبل وقعت
لادورت عني ولا سالت

- ٢ -

دا انا أبوى غايب ولا جاش
دانا أبوى غايب ومش جايب

٥ - قولوا للبيته أنبغى المناديل

قولوا للبيته أنبغى القمصان

٦ - عذمك خسارة ياورد في جنيته

عذمك خسارة ياورد في مشنة (١٠)

٧ - كسر الخيال طل من الشونه (١١)

كسر الخيال طل على السلاليم

٧ - أبوى علينا كيف مولانا

أبوى علينا كيف العيد

٨ - يابت أبوك طلع الجبل ولا جاش

شيعة وقالى ماتعشميش في الناس

يابت أبوك طلع الجبل في الليل

شيعة وقالى ماتعشميش في الغير

٩ - يابت أبوك في الحى مين كأده (١٥)

يابت أبوك في الحى مين غلبه

١٠ - بتوا الكبيرة عذدت وقالت

يا حسرتي تحت الصديد نامت

بتوا الكبيرة عذدت وبكت

يا حسرتي تحت الصديد رقدت

١١ - يا عمو سوقي بلح بلاص

يا عمو سوقي بلح طايب

عَنْ أَبِي يَسْجَى يَكْشَفُ عَلَى عَيْنِكَ

عَنْ أَبِي يَسْجَى يَكْشِفُ عَلَى الْعَبِيبِ

الى بلاش البحر أهو خـسـيس (٢٠)

اللى بلاش انبـدددرددو فـووى

عديد المراه على زوجها:

أَنَا طَالَعَةٌ يَاعَيْنِي لَعْنُ قَالُوا لِي مَاتُ

اَلتَّ قُوات

أَنَا خَلَفْتُ الطَّرِيقَ وَمَشَيْتُ بِالْعَآنِي (٢١)

أَنَا خَلَفْتُ الطَّرِيقَ وَمَشَّيْتُ فِي الْوَحْلَةِ (٢٢)

يَا جُهْلَةَ

مَبْرُكٌ عَلَيْهِ لَمَنْ أَقُولُ قَوْلِي

صَبَّرَكَ عَلَيْهِ لَعَنَ أَقُولُ الْقَوْلُ

يَا مَيِّتُ خَسَّارُهُ يَاجِلَّةُ الْعَذْلَيْنِ

يَا بَطْنُ طَوِيلٍ

يَا مَيِّتُ خَسَّارَهُ يَا جَنَّتِي الْعَذْلَهُ

بِخَلَّصْنَا

مَا تَنْقُلُوهُ السَّبْعَ مِنْ جَارِي

يُنْخَرِبُ بَيْتِي وَيُنْقُلُ مَقَنَارِي

شَيْعٍ وَقَالَ تَقَعُدْ بِحُشْمَتَيْهَا

رَابَعَتْ لَهَا الْمُؤْنَةُ وَكَسَبَتْهَا

كَلِمَتِهَا

عَدَمَكَ خَسَارَهُ يَاجَسْرُ بَيْنَ بِلَدَيْنِ

يَتَّ بَدَمْعِ الْعَيْنِ

عَدَمَكَ خَسَارَهُ يَاجَسْرُنَا الْعَالِي

خامین، تانی

مِمَّا الْغَنَىٰ وَالْيَسَادَةُ ذِيَّةٌ

مِـمَّةُ الْغُـوَالِي سَوَدَتْ دِينَنَا رَبَّتْ غَشَّاشَهُ الْيَوْمَ عَلَى عَيْنِنَا

- ٣ -

عديده الأم:

مَاتَغَبِيْ بِبِيشْ يَا حَبِيْبِيْ بِنَانَا
مَاتَغَبِيْ بِبِيشْ يَا حَبِيْبِيْ بِنَاتِي
مَآخَذُوا الْعَبِيْبِيَّةَ وَغَرَبُوا بِيَهَا
مَآخَذُوا الْعَبِيْبِيَّةَ وَغَرَبُوا مَحَا

وَاللَّهِ مُنَيْنٌ (٢٥) إِنَّ عُدَّتْ لَاقِيَهَا

حَبِيْبِيْ يَا مِي يَا طَرْجِيْ وَشَاشِي
حَبِيْبِيْ يَا مِي يَا طَرْجِيْ الزَّرْقَه
حَبِيْبِيْ يَا مِي مَا اَحْلَى شَرَابُ زِيْرِكْ (٢٧)
مَازِيْ مَلَانْ خَاطِرِيْ أَشْكِيْلِكْ
طَبِيْخُ الْأَمِيْرَهْ فِي الْمَنْدَرَهْ (٢٨) وَذَوَهْ (٢٩)
طَبِيْخُ الْأَمِيْرَهْ فِي الْمَنْدَرَهْ رَايْخْ
أَنَا دَاخِلَهْ وَالْبَابُ خَازِيْ
أَنَا دَاخِلَهْ وَالْبَابُ خَازِيْ وَشِي

بَعْدَ السَّلَامِ تُقْعُدُ تَحْدِثْنِي

مَا اَحْلَى الْحَبِيْبِيَّةَ لَمَّا تَلَاقِيْنِي تَسْلِمُ عَلَيْهِ سَلَامُ يَرْضَانِي

بعد السلام تُقْعُدُ تَنَاقِيْنِي

- ١ -

يَا تَرَى غَايِبَهْ يَا مِي وَلَا مِخْصَمَانِي
يَا تَرَى غَايِبَهْ يَا مِي وَلَا خَاصَمْتِيْنِي
يَا وَقْفِيْ عِ الْبَابِ أَقُولُ يَا مَاهْ
حَبِيْبِيْ يَا مِي مَا اَحْلَى شَرَابُ زِيْرِكْ
حَبِيْبِيْ يَا مِي مَا اَحْلَى شَرَابُ قَوْلِكَ
حَبِيْبِيْ يَا مِي خَتِيْ (٣١) إِيَهْ مِ الْغَالِي
حَبِيْبِيْ يَا مِي خَتِيْ إِيَهْ مِنَ الْمَنْزُورِ (٣٢)

أَنَادِمُ (٣٠) عَلَيْكَ مِنْ فَوْقَ مَا سَمِعَانِي
أَنَادِمُ عَلَيْكَ مِنْ فَوْقَ مَا سَمِعْتِيْنِي
وَايَاكَ تَكُونُ جُـوَهْ تَقُولِي هَاهْ
مَا اَحْلَى الْقُعَادُ فِي الْبَيْتِ وَأَنَا أَجِيْلِكْ
مَا اَحْلَى الْقُعَادُ فِي الْبَيْتِ وَأَنَا أَرْوَحُ لِكَ
خَتِيْ الْكَفَنُ وَطَلْعِيْ طَوَالِي
خَتِيْ الْكَفَنُ وَطَلْعِيْ عَلَى طَوول

- ٢ -

- يا حبيبتي يا أمي يا طرحتي وغطائي
- يا حبيبتي يا أمي يا طرحتي الخضره
- بيت الحبيب كان لنا كله
- بيت الحبيب كان لنا ساحه
- حبيبتي يا أمي تعالى عشان غلبي
- بيت الحبيب حداثا ما أروح

قد ما اخش ترد فيه الروح

- بيت الحبيب حذ مشوارى
- يا حبيبتي يا أمي يا قمره ع السلوم
يا حبيبتي يا أمي يا قمره داخا صل

- ٤ -

- يا أم الغوالي تاه العديدي مني
- يا أم الغوالي تاه العديدي منا

- ٥ -

- طلعت مغيرة ما شككت بابه (٣٤)
طلعت مغيرة ما شككت غلقه (٣٥)

عديد المرض:

- أوعو تجعلونا من أوجاعنا طينا
- أوعوا تجعلونا من أوجاعنا برينا (٣٦)

ما لقناش طبيب يا احبابنا يبرينا

- أنا كان خاطري يا حبابي لطيبوا
ما الخيبة حكمت لا بيدك ولا بيدو

- أنا كان خاطري يا حبابي لطيبوا
قالوا حكيم م الصعيدي جبناه

وان كان على توب الخبا بعناه

قالوا حكيم م الصعيدي جبناه أنا مشيت على قدمي ومشيته

وان كان على توب الخبا بعناه

وان عيرونا نقول دويناه

قالوا حكيم م الصَّعِيدِ ذَجِبْنَاهُ وَمَشَيْتْ عَلَى قَدَمِي وَرَكَبْنَاهُ

وإن كان على توب الخبأ بعته

علشان دوا العيان ما عرفته

- قالوا حكيم عَـمَلْ إِيَّاهُ عَطَانِي دُوا مَا عُرِفْتُ أَنَا شَكْلُهُ إِيَّاهُ
لَا بَرْدَ قُلُوبِي وَلَا طَفْلَ لِي عَلَيْهِ (٣٧)

- قالوا حكيم قُلْتُ الْحَكِيمَ مَالَهُ عَطَانِي دُوا مَا عُرِفْتُ أَنَا أَشْكَالُهُ
لَا بَرْدَ قُلُوبِي وَلَا طِفْلاً نَارَهُ

- ١ -

- حَزَنِي عَلَيْهِمْ رَاحُوا بِرَجِيْعَتِهِمْ يَادْمُوعَ عَذِيْبِهِمْ بَلَّتْ مَخَدَّتُهُمْ

يا حاجة كبيره ما قدرش أعوضنهم

حَزَنِي عَلَيْهِمْ رَاحُوا وَشَى كَتِيْرَ يَادْمُوعَ عَذِيْبِهِمْ بَلَّتْ الْمَنَادِيْلُ

يا هل ترى تيجوا ولا الغياب طويل

دا غياب بطول العمر يا مخادير (٣٨)

كَانَ خَاطِرِي يَا خَبَابِي مِنَ الْعِيَا تَطِيْبُوا وَاجِيبْ دَوَاكُوا مِنْ قَبْلِ مَا تَخِيْبُوا

والخببة حكمت لا بيدك ولا بيده

ودا حكم عادل واللى حكم سيده

كَانَ خَاطِرِي يَا خَبَابِي مِنَ الْعِيَا طَبِّتُوا وَاجِيبْ دَوَاكُوا مِنْ قَبْلِ مَا خِيْبُوا

والخببة حتمت لا بيدك ولا بيدي

ودا حكم عادل واللى حكم ربي

- وَاللَّهِ الْوَجِيْءُ يَنْعَمُ بِهِ دُوَيْتَنِي دُوبُ خَلَّتْ عِضَايَا كَيْفَ رَقِيْقُ التُّوْبِ

- وَاللَّهِ الْوَجِيْءُ يَنْعَمُ بِهِ دُوَيْتَنِي يَا نَاسَ خَلَّتْ عِضَايَا كَيْفَ رَقِيْقُ الشَّاشِ

قَالَتِ الْوَجِيْءُ يَنْعَمُ بِهِ دَا أَنَا الْمَخْبُوبِيَّةُ مَسْكِيْنَ حَالَهُ الَّلِيْ إِيْتَبَلَى بِيَّاهُ

قَالَتِ الْوَجِيْءُ يَنْعَمُ بِهِ دَا أَنَا الْمَخْبُوبَايَةُ مَسْكِيْنَ حَالَهُ الَّلِيْ إِيْتَبَلَى مِعَايَاهُ

وَاللَّهِ وَالْوَجِيْءُ يَنْعَمُ بِهِ حَنْضَلَهُ مُرَّهُ وَلَا رِيْحَ تَنِي فِي اللَّيْلِ وَلَا مُرَّهُ

خَلَّتْ عِضَايَا يَنْصَرُوا فِي الصُّرَّةِ (٤٠)

وَاللَّهِ الْوَجِيْءُ يَنْعَمُ بِهِ حَنْضَلَهُ شِيْنَهُ وَلَا رِيْحَ تَنِي فِي اللَّيْلِ وَلَا دُوَيْتَنَهُ

خَلَّتْ عِضَايَا يَنْصَرُوا فِي صُرِيْرُهُ

- ٢ -

قَالُوا حَكِيمٌ عَ الْمُرَضَّة مَاشِي مَاعَكْش دَوَّالْمَات وَجَع قَاسِي
 قَالَ كَانَ مَعَاي وَخَلَصَهُ الشَّافِي

قَالُوا حَكِيمٌ عَ الْمُرَضَّة بِمَشِي مَاعَكْش دَوَّالْمَات وَجَع مَشْوِي
 قَالَ كَانَ مَعَاي وَخَلَصَهُ الْمَشْفِي

قَالُوا حَكِيمٌ وَمِنْ الصَّعِيدِ جَبْنَاهُ وَمَشِيَّتْ عَلَى قَدَمِي وَرَكَبْنَاهُ
 وَإِنْ كَانَ عَلَى تَوْبِ الْخَبَا بَعْنَاهُ

قَالُوا حَكِيمٌ وَمِنْ الصَّعِيدِ جَبْنُهُ وَمَشِيَّتْ عَلَى قَدَمِي وَرَكَبْنُهُ
 وَإِنْ كَانَ عَلَى تَوْبِ الْخَبَا بَعْنُهُ
 وَإِنْ عَايِرُونِي لَا قَوْلَ دُونَهُ

كَانُوا يَقُولُوا الْجَائِ دَا مِخْزَامَ
 كَانُوا يَقُولُوا الْجَائِ دَالِيْنَهُمْ
 يَا صُغْفَرُ يَرَهُ يَالِي الْوَجَعِ كَادِكْ
 يَا صُغْفَرُ يَرَهُ يَالِي الْوَجَعِ غَلَبِكْ
 يَا حَكِيمُ دَعُ بِيثَ وَأَنَا ادْعُ بِيثَ
 صِبْنَحُوا يَقُولُوا الْجَائِ دَا جَرِيَانُ
 صِبْنَحُوا يَقُولُوا الْجَائِ يِعْدِيْنَهُمْ
 وَلَا رِيْحِكْ نُومِكْ عَلَى جَنَابِكْ
 وَلَا رِيْحِكْ نُومِكْ عَلَى جَنَابِكْ
 تَلْقَى الْعَيَّاعَ الْقَلْبُ مِنْتْ حَوْلُ
 تَلْقَى الْعَيَّاعَ الْقَلْبُ مِنْتْ رِيْسُ (٤٢)

- ٣ -

عِنْدَ الْحَكِيمِ مَدَّوْا أَيَْادِيْنَهُمْ
 وَجِيْعَتِي مُرَهُ وَاللَّهُ وَجِيْعَتِي مُرَهُ
 وَجِيْعَتِي شَيْنَهُ وَاللَّهُ وَجِيْعَتِي شَيْنَهُ
 مَا تَقُولُوا لَهُمْ كَلِمَةً تِرَاضِيْنَهُمْ
 وَلَا رِيْحِي تَنِي فِي اللَّيْلِ وَلَا مُرَهُ
 وَلَا رِيْحِي تَنِي فِي اللَّيْلِ وَلَا دُونَهُ

- ٤ -

إِيْشْ يُوْجِعُكَ فِي اللَّيْلِ يَا حَبِيْبَتِي يَا بِيْتِي
 إِيْشْ يُوْجِعُكَ فِي اللَّيْلِ يَا زِيْنَةَ الْحُلُوْبِيْنِ
 قَالُوا مَرِيضٌ وَدَوَّالْعَيَّانُ مَا وَجَدْنَاهُ
 قَالُوا مَرِيضٌ وَدَوَّالْعَيَّانُ مَا وَجَدْتُهُ
 أَنَا مِيْنِ عَمْنِي فِي السُّوْقِ دَلَالَهُ
 أَنَا مِيْنِ عَمْنِي (٤٣) فِي السُّوْقِ حَلَابِيْهِ
 دَخَلَ الْحَكِيمُ قَدَمْتُ لَهُ الطُّونُوسِي (٤٥)
 دَخَلَ الْحَكِيمُ قَدَمْتُ لَهُ الطَّاسَاسَهُ
 شَقَّائِقِي يُوْرَاسِي وَقَلْبِي وَكِبْدِي
 شَقَّائِقِي وَقَلْبِي يَالَمِي وَشِقَّتِي الْيَمِيْنِ
 حَتَّى حَشِيْشِ الْمَجَّارِي دَوْنَاهُ
 حَتَّى حَشِيْشِ الْمَجَّارِي دَوْنَاهُ
 أَبِيعْ بَرْنَجِكْ لِكُلِّ عَجْجَبَانَاهُ
 أَبِيعْ بَرْنَجِكْ (٤٤) لِكُلِّ صَبِيْبِيْهِ
 قَالَ الْحَكِيمُ دِي أَوْجَاعُ مَا تَطْبَنُشِي
 قَالَ الْحَكِيمُ دِي أَوْجَاعُ مِتْ حَاشَهُ

دَخَلَ الْحَكِيمُ مَدِينًا صَادِقًا وَابْحَمُ مَا تَقُولُوا لَهُمْ كَلِمَةً تَرِيحُهُمْ

قال الحكيم مَالِيَّاشُ بَصَارَهُ مَحْمُ

دَخَلَ الْحَكِيمُ مَدِينًا صَادِقًا وَابْحَمُ مَا تَقُولُوا لَهُمْ كَلِمَةً تَبْرِيحُهُمْ

قال الحكيم مَالِيَّاشُ بَصَارَهُ فِيهِمْ

دَخَلَ الْحَكِيمُ عَسْيسَ وَاَنَا عَسْيسَ قَالَ الْحَكِيمُ دَا وَجَعٌ وَمِدْسَدِسْ (٤٦)

- ٥ -

عديد الحزن:

١ - إِزَايَ قَلْبِي يَنْحَحُ مِلَ دَا كُلَّهُ فِيهِ وَلَا هُوشُ نَحَّاسُ أَبِي ضَنْهُ وَاجْلِيْنَه

إِزَايَ قَلْبِي يَنْحَحُ مِلَ دَا كُلَّهُ وَلَا هُوشُ نَحَّاسُ أَجْلِي دَامِنْهُ

٢ - عَلَى مِينَ لِقِيكُمْ تَحْتَ لَا مُونَا (٤٧) أَقْعُدْ مَعَاكُمْ لَا زَادَ وَلَا مُونَه

واقول السلامه يا حباب وحشتونا

على مِينَ لِقِيكُمْ تَحْتَ عَلَيْهِ أَقْعُدْ مَعَاكُمْ لَا زَادَ وَلَا مِيَه

واقول السلامه يا أعز ما ليّه

- ٢ -

مَالِكُ يَا زَمَانَ مَالِكُ مِخْلِي مَالِكُ يَا زَمَانَ مَالِكُ مِخْصِي مَنِي

مَالِكُ يَا زَمَانَ مَالِكُ مِخْصِي مَنِي مَالِ الزَمَانِ مَا يِلْ عَلَيْهِ مِيلُ

مَالِ الزَمَانِ مَا يِلْ عَلَيْهِ مِيلُ مَالِ الزَمَانِ مَا يِلْ لَهُ بَرَايَ

مَالِ الزَمَانِ مَا يِلْ لَهُ بَرَايَ مَالِ الزَمَانِ مَا يِلْ لَهُ بَكْنَفِي

مَالِ الزَمَانِ مَا يِلْ لَهُ بَكْنَفِي

- ٣ -

مَكْتُوبُ عَلَيْهِ مَكْتُوبُ عَلَى عِيْنِي مَكْتُوبُ عَلَيْهِ مَكْتُوبُ عَلَى عِيْنِي

مَكْتُوبُ عَلَيْهِ مَكْتُوبُ عَلَى عِيْنِي مَكْتُوبُ عَلَيْهِ مَكْتُوبُ عَلَى عِيْنِي

مَكْتُوبُ عَلَيْهِ مَكْتُوبُ عَلَى عِيْنِي مَكْتُوبُ عَلَيْهِ مَكْتُوبُ عَلَى عِيْنِي

مَكْتُوبُ عَلَيْهِ مَكْتُوبُ عَلَى عِيْنِي مَكْتُوبُ عَلَيْهِ مَكْتُوبُ عَلَى عِيْنِي

لَوْمَةُ الْعَلَامَةِ لَاطْلَعُ جَبَلُ عَالِي لَوْمَةُ الْعَلَامَةِ لَاطْلَعُ جَبَلُ عَالِي

وانضر شباته (٥٠) وابكي على حالي

لَوْمَةُ الْعَلَامَةِ لَاطْلَعُ جَبَلُ عَالِي وَلَا أَجَاوِرُ الْفَرْحَانَ وَلَا الْمَجْرُوحَ

مِنْ مَّاتٍ غَرِيبٍ حَلَفْتُ مَا رِئْتُهُ
مِنْ مَّاتٍ غَرِيبٍ حَلَفْتُ مَا شَفْتُهُ

مِنْ مَاتَ حَادَى سَبَلْتَهُ غَطِيَتْهُ
مِنْ مَاتَ حَادَى سَبَلْتَهُ سَقَانَاهُ
بِتِ الْبَحْرِ يَرَهُ مَا تُرْطِي كَلَابِكَ
بِتِ الْبَحْرِ يَرَهُ مَا تُرْطِي كَلَابِكَ
مِنْ مَاتَ غَرِيبٌ غَسْلُوهُ بَرَهُ
مِنْ مَاتَ غَرِيبٌ غَسْلُوهُ عَ الْبَيْرِ

مِنْ مَّاتٍ غَرِيبٍ حَرَامٍ مَّارِيَّتِهِ
مِنْ مَّاتٍ غَرِيبٍ حَرَامٍ مَا شُفِنَاهُ
نَعَشُ الْغَرِيبِ فَآيَتٌ عَلَى بَابِكَ
نَعَشُ الْغَرِيبِ فَآيَتٌ عَلَى دَرِكَ
وَقَرُّوا الْفَوَاحِشَ وَاللَّيْشَ يَلِ الْلَهْ
وَقَرُّوا الْفَوَاحِشَ وَاللَّيْشَ يَلِ الْلَهْ

كَاتِبُ جَبِيْنِي يَارِيْتَنِي رِيْتُهُ
كَاتِبُ جَبِيْنِي يَارِيْتَنِي شُفْتُهُ
كَاتِبُ جَبِيْنِي عَبْدُفِي الْغِيْطَانُ
وَدِيْتُهُمْ فِينِ يَاجَمَالِ

كَسَّرْتُ الْقَلَمَ وَالْحَبْرَ كَبَيْتُهُ (٥١)
كَسَّرْتُ الْقَلَمَ وَالْحَبْرَ رَبَعًا ذَقْتُهُ
كَسَّرْتُ الْقَلَمَ وَقَطَعْتُ الْجُرْنَانَ
وَدَيْتُهُمْ وَادَى غِيَرِ النُّودِيَانِ

لو كانت بلاد قريبه كت اروح واجي قوام

وَدِينُهُمْ فَيَنْ يَاحَـٰدِيَ (۵۲) لَوْ كُنَّا نَتَّبِعُ قَوْلَ رَبِّهِ كُنَّا أَرْوَاحَ وَاجِبِ
 اللَّهُ بَلَدٌ بَعِيدُهُ وَادِي وَرَأَى وَادِي

وَصِيْنُهُ عَلَيْهِ صَاحِبُ الْوَصَا كَدَابُ
وَصِيْنُهُ عَلَيْهِ صَاحِبُ الْوَصَا يَغْلِبُ
بِتِ الْبِحْرِ يَرَهُ مَا تَدْخِلِي كَلَابِكُ
بِتِ الْبِحْرِ يَرَهُ مَا تَدْخِلِي كَلْبِكُ
بِتِ الْبِحْرِ يَرَهُ مِنْ قَصْرِهَا طَلَّتْ
بِتِ الْبِحْرِ يَرَهُ مِنْ قَصْرِهَا بَانَتْ (٥٤)
اِخْتَارْتِ يَا اَبُوِي مِنْ عَدَمَكُ اَنَا اَرْوَحُ فَيَنْ

صَاحِبِ الْوَصَايَاهُ دَخَلَ وَرَدَّ الْبَابَ
صَاحِبِ الْوَصَايَاهُ دَخَلَ مِنَ الْمَغْرِبِ
نَعَشَ الْغَرِيبَ فَأَيَّتْ عَلَى بَابِكَ
نَعَشَ الْغَرِيبَ فَأَيَّتْ عَلَى دَرِيكِ
قَالَتْ غَرِيبَ يَا سَبْعِي وَادَلَّتْ (٥٣)
قَالَتْ غَرِيبَ يَا سَبْعِي وَادَارَتْ
مَا لَقَيْتُ بَصَارَهُ بَكَيْتُ بِدَمْعِ الْعَيْنِ

- وَاللَّهِ الْيَتَامَى وَرَزَهُمْ مَّائِلٌ
وَاللَّهِ الْيَتَامَى وَرَزَهُمْ مَقْطُوفٌ

- ٢ -

- رُوحُ يَا يَتِيمَ غَمَمِي غَمَمَكَ
رُوحُ يَا يَتِيمَ غَمَمِي حَالَكَ
- مِينَ جَابِ أَبْوَى كَبَشْتِ بِالْكَبْشَةِ (٦٠)

- ٤ -

- يَا عَمِي سَوْفَنِي بَلَحَ طَائِبٌ
يَا عَمِي سَوْفَنِي بَلَحَ بَلَّاصٌ
- يَا عَمِي عَسِسْنِي قَرَارَ جِيْبَكَ
يَا عَمِي عَسِسْنِي قَرَارَ الْجِيْبِ

- ٥ -

عديد الذي لم يعقب أولادا:

- حَزَنِي عَلَى إِلِي رَاحَ مَا خَلَفَ
حَزَنِي عَلَى إِلِي رَاحَ مَا خَلَفَشَ
- فَأَيْتَهُ عَلَى بَابِهِمْ يَاسَ سَلَامَ سَلِمَ
فَأَيْتَهُ عَلَى بَابِهِمْ يَاسَ سَلَامَ
- وَاللَّهُ الدِّيرَةُ تُعْوزُ وَلَدُ فَيَهَا
وَاللَّهُ الدِّيرَةُ تُعْوزُ وَلَدُ مَا حَا
- مَا خَلَفُوشَ لِيْهِ وَلَا لِيْهِمْ
مَا خَلَفُوشَ لِيْهِ وَلَا لِلنَّاسِ

- ٢ -

- يَا إِلِي عَلَى الْغُرْبَةِ تَكَلَّتْ نُونِي

لِلِّي لَا يَحْمُوا وَلِيْهِ وَلَا يَعْزُونِي

حتى إن حموني يعاذرونني

- حَسْرَتِي عَلَى إِلِي مَاتَ مَا خَلَفَشَ
حَسْرَتِي عَلَى إِلِي مَاتَ مَا خَلَفَ
- كَبُّوا الْمُؤَيَّةَ وَكَخَرَّتُوا الْبَلَّاصَ (٦٢)

وَقَعَّاعَهُمْ وَسَطَ الصِّغَارِ بَايِنٌ
وَقَعَّاعَهُمْ وَسَطَ الصِّغَارِ مَغْرُوفٌ

وَاللَّهُ إِنْ لَقِيْتَكَ مَاشِي وَرَاعَمَكَ
وَاللَّهُ إِنْ لَقِيْتَكَ مَاشِي وَرَا خَالَكَ
عَمِي أَفْتَكْرَنِي بَعْدَ مَا اتْعَشْهُ

يَا عَمِي سَوْفَنِي دَا أَبْوَى غَايِبٌ
يَا عَمِي سَوْفَنِي دَا أَبْوَى مَا جَاشَ
لَعَيْنِ أَبْوَى يِيْجِي يَكْشِفُ عَلَى عَيْنِكَ
لَعَيْنِ أَبْوَى يِيْجِي يَكْشِفُ عَلَى الْعَيْنِ

كُنْهُ غَرِيبِ الدَّارِ مَا أَوْلَفَ
كُنْهُ غَرِيبِ الدَّارِ مَا أَوْلَفَشَ
لَقِيْتِ الضَّالَّامَ نَازِلَ مِنَ السَّلَامِ
لَقِيْتِ الضَّالَّامَ نَازِلَ مِنَ الْحِيطَانِ
إِنْ مَالَتْ الْحِيطَانُ يَبْنِيْهَا
إِنْ مَالَتْ الْحِيطَانُ يَرْجِحَا
وَلَا خَلَفُوا عَيْلَ يَسْمِيْنِهِمْ
وَلَا خَلَفُوا عَيْلَ يَقِيْمِ الرَّاسِ

كُنْهُ غَرِيبِ الدَّارِ مَا أَوْلَفَشَ
كُنْهُ غَرِيبِ الدَّارِ مَا أَوْلَفَ
مَاعَهْشَ وَلَدُ يَأْخُذُ الْعَزَا مِنَ النَّاسِ

كَبُّوا الْمُؤَيَّةَ وَكَخَرَّتُوا الْجَرَّةَ (٦٣) مَاعَاهَشْ وَلَذَّ يَأْخُذُ الْعَزَا بَرَّةَ

- ٣ -

صَعْبَانُ عَلَيْهِ وَاللَّهُ خَرَابُ الْبَيْتِ
صَعْبَانُ عَلَيْهِ وَاللَّهُ خَرَابُ بَيْتِكَ
كَاتِبُ جَبِينِي عَبْدُ فِي الْمَلَقَةِ (٥٥)
كَاتِبُ جَبِينِي عَبْدُ فِي الْغَيْطَانِ
وَزَعِقَةُ الْبُومَةِ عَلَى اِدَى الْحَيْطِ
وَزَعِقَةُ الْبُومَةِ عَلَى حَيْطَاكَ
كَتَبَ الشَّقَاوَةَ وَطَبِقَ الْوَرَقَةَ
كَتَبَ الشَّقَاوَةَ وَطَبِقَ الْجُرْنَانَ

- ٣ -

سَاعَةُ الْطُلُوعِ طَلَعُوا عَزَازَ وَمَلَاخَ
سَاعَةُ الْطُلُوعِ طَلَعُوا مَلَاخَ عَجَبَهُ
سَاعَةُ الرُّجُوعِ رَجَعُوا عَلَى اللُّوَاخِ
سَاعَةُ الرُّجُوعِ رَجَعُوا عَلَى الْخَشَبَةِ

- ٥ -

عديده الرجال:

مَاتِجُ عَلِيْشِ كُلِّ الرَّجَالِ رَجَالُ السَّادَاتِ يَتَأَقْلُوا بِالْمَالِ
يَحْمُوا الْوَلِيَّهِ وَيَعْلَمُوا بِالْحَالِ
وَيَطْلَعُوا الْغُرْقَانَ مِنَ التِّيَارِ

أَرْجِعْ وَأَقُولُ: إِيْخْصْ عَلَيْكَ يَازَمَانَ
مِنْ كَانَ وَرَا جَبَذَهُ الزَّمَانُ قَدَامَ
دِدَى الْوَدَنِ سَمِعَتْ مِنْ كُلِّ حَى كَلَامَ

مَاتِجُ عَلِيْشِ كُلِّ الرَّجَالِ رَجَلَهُ
يَحْمُوا الْوَلِيَّهِ وَيَعْلَمُوا الْغَلَبَةَ
رَجَالُ السَّادَاتِ يَتَأَقْلُوا بِدَهَبِهِ
وَيَطْلَعُوا الْغُرْقَانَ مِنَ الْوَحْلَةِ
مِنْ يَمْنَعُ الْمَكْتُوبَ يَاجُهَلَّةَ

مَاتِجُ عَلِيْشِ مَوْتَ الرَّجَالِ زَيْنَهُ
وَالْتَالَتَهُ عَ ثَقْلٍ بِالْقِيَمَةِ
مَوْتَ الرَّجَالِ قِلَهُ وَتَهْوِيْنَهُ

مَاتِجُ خَمْطُوشِ (٥٦) يَامَاتُ رَجَالُ وَخَشِينِ
مَاتِجُ خَمْطُوشِ يَامَاتُ رَجَالُ زَيْنَهُ
دَا أَحْنَا رَجَالَنَا كَانُوا وَرَدَّ فِي الْبَاسَتَيْنِ
دَا أَحْنَا رَجَالَنَا زَهْرَةُ الْعِيْنِ

وَاللِّي جَرَالَهُمْ كَانَ عَلَى عَيْنِنَا

- ١ -

أَعْرِفْ رَجَالِي مِنْ طَرِيقِ لَرْبَعِ (٥٧)
أَعْرِفْ رَجَالِي مِنْ طَرِيقِ لَتْنَيْنِ
بِيضُ الْعَمَامَايِمِ وَالسِّلَاحِ يَلْمَعُ
بِيضُ الْعَمَامَايِمِ وَالسِّلَاحِ صَفِينِ

أَبْكِي مِنْ عَدَمِكَ أَنَا أَرْوَحُ فِينْ

مَا لَقَيْتُ بَصَارَهُ بِكَيْتُ بِدَمْعِ الْعَيْنِ

- ٤ -

عديد اليتامى:

- وَاللَّهُ الْيَتَامَى تَنَامَى وَرَدُّهُمْ دَبْلَانْ
وَاللَّهُ الْيَتَامَى تَنَامَى وَرَدُّهُمْ قَطْفُوهُ
- أَنَا جَعَلْتُ الْيَتَامَى وَلَادَ جِيرَانِي
أَنَا جَعَلْتُ الْيَتَامَى وَلَادَ جَارِتِنَا
- أَنَا عَلَى حِجْرِ أَبِي الْعَبِّ وَلَا أَخْفَشِي
أَنَا عَلَى حِجْرِ أَبِي الْعَبِّ لِنُصِ اللَّيْلِ
- قَلِيلُ الْوَلَدِ خَلِيْنُهُ فِي حَالِهِ
قَلِيلُ الْوَلَدِ خَلِيْنُهُ فِي غُلْبَتِهِ

- ٤ -

عديد المرأة التي لم تترك أولادا:

- كَبُّوا الْمَوِيهَ وَكَحَرَّتُوا الْبَلَاصَ
كَبُّوا الْمَوِيهَ وَكَحَرَّتُوا الْجَرَّةَ
- قَلِيلَةُ الْوَلَدِ نَمَشِي نُوْدِغْنَهَا
قَلِيلَةُ الْوَلَدِ نَمَشِي نُوْدِيْهَا

- ٢ -

يَا طَلْعِي تَيِّ مِنْ بَيْتِ لَجَاوِيْدُ (٦٤)

لَا وَلَدَ مَعَايَ وَلَا مَالُ فِي إِيدِ

- ٣ -

- بَيْتِكَ يَا سِتِي خَرَبَانْ فِي خَرَبَانْ
بَيْتِكَ يَا سِتِي خَرَبَانْ كُلُّهُ

خَرَبَانْ يَا سِتِي وَتَعْمِرُهُ السُّكَانْ
فَيْنَ الْمَلِيْنِ حَاحَهُ إِلَيَّ تَخْشُ لَهُ

- ٤ -

- طَلْعَتُ مُغِيرَةٍ (٦٥) مَا شَكَلْتُ بَابَهُ (٦٦)
طَلْعَتُ مُغِيرَةٍ مَا شَكَلْتُ غَلْقَهُ (٦٧)

وَرَمْتُ مَفَاتِيْحَهُ عَلَى صَنْحَابِهِ
وَرَمْتُ مَفَاتِيْحَهُ عَلَى الْغُرْبَةِ

- ٤ -

عديد ذوى المكانه (كبير العائله)

- كَانَ مَا اخْسَنَهُ فِي الْجَمْعِ وَسَطَانِي
تَمِيلُ الْجُمُوعُ يَقُولُهَا اتَقَامِي
- كَانَ مَا اخْسَنَهُ فِي الْجَمْعِ مِنْ قِبَلِي
تَمِيلُ الْجُمُوعُ يَقُولُهَا اتَعَدَلِي
خَزَامُ غَرِيمُهُ السَّبْعُ مَا يَبْلِي

- عَدَمَكَ خَسَارَهُ يَاجِسْرُ بَيْنَ بَلَدَيْنِ
أَمْشِي عَلَيْكَ وَأَطْوَحُ الْكَمِينِ
- عَدَمَكَ خَسَارَهُ يَاجِسْرُ بَيْنَ بَلَدَيْنِ
أَمْشِي عَلَيْكَ وَأَطْوَحُ الْكَمِينِ
- عَدَمَكَ خَسَارَهُ يَاجِسْرُ بَيْنَ أَسْيُوطَ
وَمَا كَانَ حِسَابِي أَنْ الْمَلِيحُ يَمُوتَ
وَيَفُوتَ مَكَانَهُ لِلْأُلُوفِ تَفُوتُ

- عَدَمَكَ خَسَارَهُ يَاقَنْطَرَةَ بُمُونِهِ
وَأَنْتَ عَلِيكَ الصُّلْحُ يَا أَبُونَا
- عَدَمَكَ خَسَارَهُ يَاقَنْطَرَةَ بِرُخَامِ
وَأَنْتَ عَلِيكَ الصُّلْحُ وَالزَّعْغُلَانُ

- ٢ -

- الْمَنْدَرَةُ فَزَتْ عَلَاوَهُمَا (٦٨)
وَأَتَشَوَّقْتُ عَلَى دَخْلَتِهِ فِيهَا
- الْمَنْدَرَةُ فَزَتْ لَهَا عِلْوَهُ
وَأَتَشَوَّقْتُ عَلَى دَخْلَتِهِ الْحِلْوَةِ

- ٣ -

- الْمَنْدَرَةُ رَصُّوا كُرَاسِيْنَهَا
وَدَا كُرْسِي مِينَ إِلِي اتَّكَسَّرَ فِيهَا
كُرْسِي الْعُرَيْبِي إِلِي مَحَلِّهَا

- ٢ -

عديد الإبن على أبيه

- وَلَدَكَ عَلَيْكَ شَقُّ قُفْطَانِهِ
قَالَ أَبُو عَمُودِ الْبَيْتِ وَحِيطَانِهِ
- وَلَدَكَ عَلَيْكَ شَقُّ الْقَمِيصِ لِلدَّيْلِ
قَالَ أَبُو عَمُودِ الْبَيْتِ رَاحَ فِيهِ
عديد كبار السن:

- وَاللَّهِ الْكُبَارُ هَلَبَتْ مَا شَافُوا (٦٩)
الصِّغْفِيرِينَ زَى النِّخْلَةِ هَافُوا
- وَاللَّهِ الْكُبَارُ هَلَبَتْ مَا فَرَحُوا
الصِّغْفِيرِينَ زَى النِّخْلَةِ مَا تَغَبُّوا

- ٥ -

عديد الأم على ابنتها

- يَابَتْ قَوْلِي لِإِشْ يَوْجَعُكَ فِي اللَّيْلِ
رَأْسِي وَقَلْبِي وَشَقَّ قَائِقِي لِتَنْبِينِ
- يَابَتْ قَوْلِي لِإِشْ يَوْجَعُكَ يَا خُتِي
رَأْسِي وَقَلْبِي وَشَقَّ قَائِقِي وَخُتِي

- ٥ -

عديد الولد الذى لم يتزوج .

١ - أُم العَرُوسَهِ جَابَتِ العَشَا فِي بُرَامِ (٧٠)

أُم العَرُوسَهِ جَابَتِ العَشَا فِي حَلَّة

٢ - رَاحَ الجَدْعُ عَتَبُهُ عَلَى مَوْلَاة

رَاحَ الجَدْعُ عَتَبُهُ عَلَى رَبِّهِ

- ١ -

عد يد البنت التى لم تتزوج :

- كُلِّ الصَّابَّيَا حَرِيرُهُمْ صَافِي

كُلِّ الصَّابَّيَا حَرِيرُهُمْ لِبَسُّوهُ

- يَالَمِتْ أَيْدِيكِ مِنَ الْغَبْرِ

وَأَنْتِ حَرِيرِكِ غَبْرُ السَّافِي

وَأَنْتِ حَرِيرِكِ فِي التُّرَابِ حَطْوُهُ

يَا مُعَدِّلَهُ الْمَايِلُ عَلَى الْقَمَرَةِ

وَأَنْ قُلْتُ حَاجَهُ تَنْقُصُنِي عَشْرَةَ

- سَلَامَةُ أَيْدِيكِ مِنَ الصُّفْرِ (٧١)

يَا مُعَدِّلَهُ الْمَايِلُ فِي نَحْوِ اللَّيْلِ

إِنْ قُلْتُ حَاجَةَ تَنْقُصُنِي الثَّلَاثِينَ

مَالَقِيَتْ بَصَّارَهُ بِكَيْتِ بَدَمْعِ الْعَيْنِ

وَأَخْتَرْتُ مِنْ عَدَمِكَ أَنَا أَرْوَحُ فِينِ

- ١ -

- شَفَرِ العَرُوسَهِ عَذُوهُ بِالْمِيَةِ

شَفَرِ العَرُوسَهِ عَذُوهُ بِالْمِيَتَيْنِ

- دَمُ العَرُوسَهِ أَخْمَرُ مِنَ الْحِنَةِ

دَمُ العَرُوسَهِ أَخْمَرُ مِنَ الطَّرِيْشِ

وَرَمُّوهُ وَرَّاكَ يَا مِفْجَبَانِيَةِ

وَرَمُّوهُ وَرَّاكَ يَا حِلْوَةَ الْحُلُوبِ

مِنْ فَرْجَتِهِ فَطَفَطَ عَلَى الْعِمَةِ

مِنْ فَرْجَتِهِ فَطَفَطَ عَلَى الْوَشْشِوشِ

- ٣ -

- يَا وَأَقْفَفَهُ عَ الْبَابِ ثَوْرَتِيَةِ

يَا وَأَقْفَفَهُ عَ الْبَابِ يَا عَوْدَهُ

يَا وَأَقْفَفَهُ عَ الْبَابِ يَا شَقْرَهُ

خَلَقَكَ عَلَى الْمِعْلَاقِ (٧٢) مَادُونَتِيَةِ

مَلْبَسِكَ حَرِيرِ وَجَزْمَتِكَ سُودَهُ

مَلْبَسِكَ حَرِيرِ وَجَزْمَتِكَ صَفْرَهُ

- ٤ -

عديد المواسم والأعياد :

- وَاللَّهِ إِنْ مَا جِيئْتُوا عَلَى مَوَاسِمِكُمْ

وَاللَّهِ إِنْ مَا جِيئْتُوا عَلَى لِيَالِي الْعِيدِ

لَقِنِّي (٧٣) حَزِينَهُ لَجَلِ خَاطِرِكُمْ

لَا قَلَعْتُ تَوْبًا وَلَا لِبَسْتُ جَدِيدَ

- الناس كَتَبِيْرَةٌ وانتَ لِيْهِ غَآيِبٌ
الناس كَتَبِيْرَةٌ وانتَ غَآيِبٌ فِينْ

يَا لِيْلِي قَطَعْتَ الْوُدَّ وَالنَّآيِبُ (٧٤)
يَا لِيْلِي قَطَعْتَ الْوُدَّ وَالنَّآيِبِيْنَ

- ٢ -

عديداً الأم على ولدها:

- يَامَاسِكُ الشُّومَهِ مِحَالِيْهَآ
يَامَاسِكُ الشُّومَهِ مِزْعَفِرْهَآ (٧٥)
- يَاخُذْهُ يَا لِيْلِي تَحِلْ الشَّالْ
يَاخُذْهُ يَا لِيْلِي تَحِلْ عَلِيْهِ
- فَايْتْ عَلِيْهِ وَالنَّشُو (٧٦) فِيْ يَدِيْهِ إِخْضَرْ
فَايْتْ عَلِيْهِ وَالنَّشُو فِيْ يَدِيْهِ

مَاهَانْ عَلِيْكَ أَمَكْ تَدَلِيْهَآ
مَاهَانْ عَلِيْكَ أَمَكْ تَبْخَرْهَآ
مَيِّلْ عَلِيْهِ وَقُولْهُ الْغِيَابْ كَامْ عَامْ
مَيِّلْ عَلِيْهِ وَقُولْهُ الْغِيَابْ كَذْ إِيْهِ
إِرْتَاخْ يَابُوِيْ لَمَّا غَدَاكَ يَخْضَرْ
إِرْتَاخْ يَابُوِيْ لَمَّا غَدَاكَ نَجِيْبْ

- ٣ -

- اِسْمُ اللّٰهِ عَلِيْكَ يَاخُذْهُ
يَاوَادْ يَاعِيْنِ الْيَدِيْبِيْنَ
نَهَارْ مَا نَزَلُوكَ اللَّحْدْ يَاصْغِيْرْ نَزَلُوكَ غَصِيْبْ

مَحَسَبْ (٧٧) عَ الْغَالِيْ مَا حَذِيْقُولْ
يَابُو شِيْخَالْ بِهْ دَادِيْبْ

- ٥ -

- يَا اَبُو الرِّفَاقِ رَفَاقَتَكَ عَشْرَه
يَا اَبُو الرِّفَاقِ رَفَاقَتَكَ عِشْرِيْنَ
- مُوْتِ الشَّبَابْ يَصْنَعْبْ عَلِيْ الزَّرْزُورْ
مُوْتِ الشَّبَابْ يَصْنَعْبْ عَلِيْ الْقِمْرِ
عديداً الطفل:

فَاتُوا عَلِيْ بَابِكَ عَمَلُوا حَادِرَه (٧٨)
فَاتُوا عَلِيْ بَابِكَ مُوْلِيْنِ
بَيَّتْ عَلِيْ وَرَقَ السَّجَرِ مَغْمُورْ
بَيَّتْ عَلِيْ وَرَقَ السَّجَرِ يَمْرِىْ (يَبْكِيْ)

- يَا اُمِّيْ خُذِيْنِيْ وَاَطْلَعِي السَّلُومْ
يَا اُمِّيْ خُذِيْنِيْ وَاَطْلَعِي السَّلِيْمْ
يَا اُمِّيْ خُذِيْنِيْ وَاَطْلَعِي الْعَالِيْ
- يَا اُمِّيْ خُذِيْنِيْ وَاَطْلَعِي بَرَهْ

إِيَّاكَ تَجِيْنِيْ الْعَافِيْهِ وَاَقُومْ
إِيَّاكَ تَجِيْنِيْ الْعَافِيْهِ وَاتَكَلِمْ
إِيَّاكَ تَجِيْنِيْ الْعَافِيْهِ مِنْ تَانِيْ
إِيَّاكَ تَجِيْنِيْ الْعَافِيْهِ وَأَبْرِيْ

- ٤ -

عديداً القتل:

- دَمَ الْقَتْلِ يَلْ غَطُوْهُ بِحَلْهْ
دَمَ الْقَتْلِ يَلْ غَطُوْهُ بِخَرَامْ

لَقِيُوْا الْعَرُوسَهْ وَالْعَرِيْسْ وَلَا
لَعِيْنْ يَاعِيْنِيْ تَنْقُذْهُ الْغَرِيْبَانْ

دَمَ الْقَتِيلِ غَطُّوهَ بِحِلَالَيْهِ (٧٩)
 - مَا لَكُمْ يَادَيِ الصَّبَايَا عَنْ الْهُمُومِ مِنْتَمَنِعِينَ
 أَنَا رُوْحَتِ لَهُ وَلَقِيتُ رَقَبَتَهُ مَا يَلَهُ
 أَنَا طَالَعَهُ وَلَقِيتُ عَجَاجَهُ فَوْقَ
 لَعِينِ يَا عَيْيُنِي تُنْقِضُهُ الْحِدَايَةَ
 إِلَيَّ مَا أَخُوَهَا إِلَيَّ مَا أَبُوهَا كُلُّكُمْ مِنْتَوَجِّعِينَ
 وَلَقِيتُ عَجَاجَهُ مَا يَلَهُ (٨٠)
 رُوْحَتِ أَقْصُولُهُ إِزِيكَ وَلَقِيتُ رَاحَ لِلزُّوْقِ

- ١ -

- يَاحَسْرَتِي بِذَرِي لَمَنْ قَالَوْلِي مَاتَ
 دَبِيتُ عَلَى قَلْبِي سَبْعَ دَبَّاتٍ
 وَاتَّهَدَ مِنْ حِيلِي سَبْعَ هَدَاتٍ
 تَحْتَ عَلَيْهِ لَمَّا حَازُوكَ (٨٢) يَا غَالِي تَحْتَ عَلَيْهِ
 لَمَّا حَازُوكَ يَا غَالِي تَحْتَ جَبَلٍ عَالِي
 - اثْنَيْنِ وَرَأَاهُ وَاثْنَيْنِ وَرَأَاهُ الْخَلَاءُ
 اثْنَيْنِ وَرَأَاهُ وَاثْنَيْنِ وَرَأَاهُ الْبُسْتَانُ
 - لَمَنْ وَقَعْتُ وَقُلْتُ يَا سَيِّدُ
 تَحْتَ عَلَيْهِ هُمَا الْكُتَارُ وَأَنَا كُتٌ وَخَدِيهِ
 هُمَا الْكُتَارُ وَأَنَا كُتٌ وَخَدَانِي
 وَاثْنَيْنِ يَقُولُوا خُدُّهُ عَلَى غَفْلِهِ
 وَاثْنَيْنِ يَقُولُوا خُدُّهُ وَهُوَ غَفْلَانُ
 يَا مَا الشِّفَا عَامِلٍ وَأَحِذْ طَيْبَ

- وَلِذَ الْحَرَامِ شَرِبُوا عَلَيْكَ قَهْوَهُ -

- لَمَّا وَقَعْتُ مَا أَحْذِ سَمِي عَلَيْكَ
 لَمَّا وَقَعْتُ يَا سَيِّدُ
 - دَمَ الْقَتِيلِ اكْفُفُوا عَلَيْهِ مَا جُورُ
 دَمَ الْقَتِيلِ اكْفُفُوا عَلَيْهِ بِرَأَمِ
 جَرِيدَ النَّخْلِ طَاطَا بِسَمِي عَلَيْكَ
 اللَّهُ الشِّفَا عَامِلٌ مِنْ جَدْعِ طَيْبِ
 إِنْ طَلَعَ النَّهَارُ يَأْكُلُهُ الزَّرْزُورُ
 إِنْ طَلَعَ النَّهَارُ تَأْكُلُهُ الْغُرْبَانُ

مَحْسَبَ عَلَيْكَ يَا عَجَبَانُ

- ٤ -

عديد القبر:

- صَعْبَانُ عَلَيْنَا إِشْ قَدْ مَا صَعْبَانُ
 رُقَادُ الْعَبُوسَةِ وَمَطْرَحُكَ خَلِيَانُ
 مَا يَخْلَاشُ وَاصِلٍ وَتَعْمَرُهُ السُّكَّانُ
 قُدَّامَهَا رُوبَهُ وَاللَّهُ الْعَبُوسَةَ قُدَّامَهَا رُوبَهُ
 قُدَّامَهَا مِيَهُ وَاللَّهُ الْعَبُوسَةَ قُدَّامَهَا مِيَهُ
 نَزَلَتْ عَلَيْهَا جِدْعَانُ مَغْصُوبَهُ
 نَزَلَتْ عَلَيْهَا جِدْعَانُ مَسْمِيَهُ
 جِدْعَانُ مَلِيحَهُ تَمَلَّأَ الْعَيْنُ وَشُوبَهُ
 - بِاللَّهِ إغْمِلُوا قَبْرَ الْمَلِيحِ مَلِيحِ
 شُبَّاكَ بِحَيْرِي يَخْشُ مِنْهُ الرِّيحُ
 أَنَا مَا أَرِيدُشْ عَدَمَكَ يَعْنِي يَكُونُ صَحِيحُ

- ١ -

مَا يَعْرِجُ بِكَشِ الطُّوبِ وَعَلُو الطُّوبِ
مَا يَعْرِجُ بِكَشِ الطُّوبِ وَعَلُو بَنِيَانِهِ

- ٢ -

دَا أَحْنَا بَلِينَهُ تَحْتَ دَا الْمَغْصُوبِ
دَا أَحْنَا بَلِينَهُ تَحْتَ حِيطَانِهِ

قُدَامَ الْعَبُوسَةِ بَنَاتٍ يَشِيلُوا تُرَابُ
قُدَامَ الْعَبُوسَةِ بَنَاتٍ يَشِيلُوا الطِّينَ
وَسَطَ الْعَبُوسَةِ لَا بِيْرُ وَلَا عَلُوهُ
وَسَطَ الْعَبُوسَةِ لَا بِيْرُ وَلَا جَنِينَهُ

- ٤ -

يَبْنُوا بِسَاتِرِ (٨٧) لِدَخْلَةِ الْعُيَاقِ
يَبْنُوا بِسَاتِرِ لِدَخْلَةِ الْحُلُوبِ
وَلَا طَشْتُ وَأَسِعَ تَنْسَسُ بَحِ الْحُلُوهِ
وَلَا طَشْتُ وَأَسِعَ تَنْسَسُ بَحِ الزَّيْنَةِ

عديد الغسل:

مَالَكَ تَكْبُ الْمَاءِ عَلَى عِيْنِي
مَالَكَ تَكْبُ الْمَاءِ عَلَى وَشِي

- ١ -

إِيَاكَ لَقِيْتُوا حَبِيْبَهُ غِيْرِي
إِيَاكَ لَقِيْتُوا حَبِيْبَهُ خَلْفِي

يَا غَاسِلَ الْجَدْعِ مَا تَرَوْضُ الْحَانِي (٨٨)
يَا غَاسِلَ الْجَدْعِ مَا تَرَوْضُ الصَّابُونَ
عَ الْمَغْفَسَلَةِ رَمَوْا مَلَامِحَهُمْ
عَ الْمَغْفَسَلَةِ رَمَوْا صَدَارِيَهُمْ
سَاعَةَ النَّدَمَةِ غَسَلُوهُ عَشْرَةَ
سَاعَةَ النَّدَامَةِ غَسَلُوهُ اثْنَيْنِ

- ٢ -

لِحَيْنِ نَوْدَعِ بَغْضَانِي
لِحَيْنِ نَوْدَعِ بَغْضَانِي وَنَقُومِ
صَغْبَانٍ عَلَيْهِ قِلَّةٌ وَلَذَّ مَحْمُ
صَغْبَانٍ عَلَيْهِ قِلَّةٌ وَلَذَّ لِيْهِمْ
وَرَمُّوهُ وَرَاكِي يَاحِلُوهُ يَاقِبْ مَرَّةً
وَرَمُّوهُ وَرَاكِي يَاحِلُوهُ الْحُلُوبِ

عديد الكفن:

جَابُوا الْجَدِيْدَ مَا تَقُومُ يَا نَائِمِ
جَابُوا الْجَدِيْدَ مَا تَقُومُ يَا نَعْسَانَ

- ١ -

قَطَّعُوا الْجَدِيْدَ مِنْ غِيْبِكَ دَائِمِ
قَطَّعُوا الْجَدِيْدَ مِنْ غِيْبِكَ لِيْزْمَانَ

عديد اللديغ:

قَرَصْنِي يَا أُمِّي عَقْرَبَ الْحَاوِي

- ٣ -

بَيَّتَ اللَّيْلُ كُلَّهُ أَعَاوِي

قَرَصْنِي يَا أُمِّي عَقْرَبَ الْجَلَّةِ

- ٤ -

بَيَّتَ اللَّيْلُ كُلَّهُ أَثْقَلِي

عديد المحروق:

- يا امي حُشِشِي نَارَ كَلَّتْ دِيَّه
يا امي حُشِشِي نَارَ كَلَّتْ رَاسِي
وَعَجَّاجَهَا طَلِّعَ عَلَيَّ عَنِّيْه
وَعَجَّاجَهَا طَلِّعَ سَقَانِي كَاسِي
- ٢ -

فتاة متزوجة حديثا:

- جُوز الصَّبِيَّه عَ الْفِرَاشِ يَقُومُ
جُوز الصَّبِيَّه عَ الْفِرَاشِ نَائِمُ
وَالْحَيَّ عِنْدَه اَبْدَى مِنْ الْمَدْفُونِ
وَالْحَيَّ عِنْدَه اَبْدَى مِنْ النَّائِمِ
- ٣ -

الرواة:

- ١ -

الست أم علي

السن: ٦٢ سنة

الأولاد: ٣ ولد و ٢ بنت

البلد: قرية بني زيد الأكراد مركز الفتح أبنوب سابقا.

- ٢ -

الست أم محمد

السن: ٥٨ سنة

عدد الأولاد: ٦

قرية بني زيد الأكراد مركز الفتح

- ٣ -

الست أم حسين

السن ٤٨ سنة

الأولاد: ٣

قرية بني زيد الأكراد مركز الفتح.

- ٤ -

الست عزيزة

السن ٧٢ سنة

الأولاد ٥ أولاد، ٣ بنات

قرية بني زيد الأكراد مركز الفتح.

- ٥ -

الست أم مصطفى

السن ٥٢ سنة

عدد الأولاد ٤

قرية بني زيد الأكراد مركز الفتح.

هوامش :

- ١ - تَهْمَلُنَا : نتركنا .
- ٢ - يَهْوِنَا : يسبب لنا الهوان .
- ٣ - دَلِيلُنَا : (نزلنا) ، أنزلنا .
- ٤ - يورِينَا : يكشف لنا عن أنيابه ، يظهر لنا وجهه القبيح .
- ٥ - الضَّيْنُ : الضيم والألم والغلب والحسرة .
- ٦ - لَحَذَ : كفن .
- ٧ - أَشَوَّطَ : أمر على .
- ٨ - الرَّمْسَانُ : (مفردها رميس) وهو صغير الغنم .
- ٩ - جَبْدُهُ : سحبه بشدة وكاد أن يوقعه .
- ١٠ - شُونُهُ : وعاء من الحطب يوضع به الخبز .
- ١١ - كَسَرَ الخِيَالُ : غطى المكان ١١ - الشونة: مخزن خاص بالتبن أو الغلال .
- ١٢ - خَطَرَتْ عَلَيْنَا : تذكرنا .
- ١٣ - يَقْشَقْشُ : يللم أو يجمع .
- ١٤ - شَيَّعَتْ : أرسلت .
- ١٥ - كَادَهُ : (غاظه) ، أغاظه .
- ١٦ - عَجَزَهُ مِنَ الْجَبَلِ : كناية عن ضخامة الجسم والقدر أو المقام .
- ١٧ - دَوَّرَتْ : بحثت .
- ١٨ - سَوَّقَنِي : اشترى لى .
- ١٩ - عَسَسَنِي : (حسسنى) = اجعلنى أشعر أو أحس بـ .
- ٢٠ - خَسِيسٌ : مستوى الماء فيه منخفض ، والمقصود سهل الغوص فيه والحصول على ماتريد ٢٠ - النَوْتَى : الفلاك الذى يسير المركب .
- ٢١ - بِالْعَانَى : بالقصد والتعمد .
- ٢٢ - الْوَحْلَهُ : لفظ فصيح يعبر عن خليط من التراب والقش بالماء .
- ٢٣ - بَصَارَهُ : حل أو طريقة أو معرفة أو خبرة .
- ٤٢ - رَبَّتْ غَشَّاشُهُ : كونت غشاشه .
- ٢٥ - ضَنِينٌ : قليل أو نادرا .
- ٢٦ - مَا أَدْرَأْسِي : لا أعلم .
- ٢٧ - شَرَابِ زِيرِك : الشرب من ماء زيرك «الزير» .
- ٢٨ - الْمُنْدَرَهُ : مكان عقد جلسات الصلح وإقامة الأفراح والجنائز وغيرها .
- ٢٩ - وَدَوْهُ : ذهبوا به .
- ٣٠ - أَنَادِمٌ : أنادى .
- ٣١ - خَتَّى إِيَّاهُ : أخذت .
- ٣٢ - الْمَصْرُورُ : المحفوظ بعيداً عن المتناول .
- ٣٣ - الْمَجَازُ : حجرة الضيوف .
- ٣٤ - شَكَّلَتْ بَابَهُ : أغلقته .
- ٣٥ - غَلَّقَهُ : قفل من الخشب يسمى فى الصعيد غلقه .
- ٣٦ - بَرِينَا : شفينا .
- ٣٧ - طَفَلَى عَلَيْهِ : طفا لى عليه أو برده أو أطفأ ناره .

- ٣٨ - يا مخادير : مخادير عدم الوعي
- ٣٩ - يتصبروا : يعبثوا.
- ٤٠ - الصرّة : قماشة يوضع فيها الشئ المراد حفظه وربطها.
- ٤١ - دعبث : إبحث.
- ٤٢ - متريس : مغلق.
- ٤٣ - عملي : جعلني.
- ٤٤ - برنجك : ثمار شجرة البرنج التي تعمر طويلا.
- ٤٥ - الطوبسي : المقصود بها كلمة تيبس الانجليزية ومعناها البقشيش.
- ٤٦ - مدسدس : بعيداً عن متناول الطبيب والمقصود به أنه غير محدد العرض والمكان.
- ٤٧ - لامونا : شجرة ليمون.
- ٤٨ - خلفي : خلف لي.
- ٤٩ - أنضّر : أراقب أو أنظر الى.
- ٥٠ - شباته : المقصود بها الشعر الشائب .. والمقصود بها الشيب وظهور علامات الكبروضياح العمر.
- ٥١ - كبيته : دلقة.
- ٥٢ - ياحادي : المقصود به ملك الموت.
- ٥٣ - ادلت : هبطت أو نزلت
- ٥٤ - بانث : ظهرت.
- ٥٥ - الملقه : منطقة من الأرض الزراعية بالقرية تسمى الملقه.
- ٥٦ - ماتتجخطوش : لا تصعر خذك للناس «قرآن كريم».
- ٥٧ - طريق لربع : أحد الطرق الموجودة في أطراف القرية.
- ٥٨ - طريق لثنين : أحد الطرق الموجودة في أطراف القرية.
- ٥٩ - جعلت : إعتقدت.
- ٦٠ - كبشت بالكبشه : أخذت مليء كفى.
- ٦١ - الديره : الديار.
- ٦٢ - البلاص : إناء من الفخار.
- الجره : إناء من الفخار
- ٦٤ - لجاويد : أهل الجود والكرم.
- ٦٥ - مغيرة : مندفعة.
- ٦٦ - ما شككت بابه : لم تغلقه.
- ٦٧ - غلقه : قفل من الخشب يسمى غلقه
- ٦٨ - فزت علاويها : تعالت لكي تراه وهو قادم من بعيد من كثرة الزحام حوله.
- ٦٩ - هلبت ما : ما إن
- ٧٠ - برام : إناء من الفخار يطبخ فيه.
- ٧١ - الصفير : إصفرار الجسم.
- ٧٢ - المغلاق : حبل من ليف النخيل توضع عليه الملابس.
- ٧٣ - لتني : لسوف أظل.
- ٧٤ - النايب : المناب أو النصيب.
- ٧٥ - مزغرفها : مزخرفها، مذوقها.
- ٧٦ - النشو : طرف جريدة النخيل.
- ٧٧ - محسب : في الحساب، وهي بقصد الرقيا من الحسد.
- ٧٨ - حدره : منحدر.

- ٧٩ - بحلايه : تصغير حلة وهو إناء .
- ٨٠ - عجاجة : نسبة الى عجاجة بنت الملك حنضل العقيلي التي إتفقت مع أبو زيد الهلالي على قتل أبيها على أن تتولى الحكم مكانه .
- ٨١ - عليه : المقصود بها مكان مرتفع بعيداً عن العيون .
- ٨٢ - حازوك : تمكنا منك .
- ٨٣ - إكفوا عليه : ضعوا عليه .
- ٨٤ - ماجور : إناء من الفخار يعجن فيه الدقيق بالماء .
- ٨٥ - العبوسة : الجبانة .
- ٨٦ - روبه : وحله .
- ٨٧ - بسائر : حواجز .
- ٨٨ - الحانى : الذى ينحنى على الميت أثناء القيام بالغسل .

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاث شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء واقتراحاتهم
كما ترحب بنشر النصوص الشعبية ، والصور
الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد مظاهر الماثورات
الشعبية المصرية أو العربية أو العالمية .



جولة الفنون الشعبية



حاضر ومستقبل الحرف التقليدية في مصر

عرض: د. سامية دياب

عقد المجلس الأعلى للثقافة في الفترة من ١١ : ١٣ ديسمبر ١٩٩٦ ، ندوة علمية تحت عنوان «حاضر ومستقبل الحرف التقليدية في مصر» ؛ وذلك لمناقشة حال الحرف الآن ، وأوضاع العاملين بها ، والمعوقات التي تواجه هذه الحرف ، ومحاولة إيجاد حلول للمشكلات التي تواجهها . استغرقت أعمال الندوة ثلاثة أيام ، قدم خلالها ستة عشر بحثاً ، كما استضاف المجلس الأعلى للثقافة بعض العاملين في الحرف الفنية التقليدية ، وبعض الفنانين الشعبيين في مجال الغناء والعزف على الآلات الشعبية ، وذلك للاستماع إلى شهاداتهم حول المصاعب التي تواجههم في مهنتهم وتأثير على حياتهم وأسباب ابتعادهم عن هذه المهنة ، وقد قدم المجلس شهادات مشاركة لجميع الفنانين والحرفيين الذين شاركوا في هذه الندوة سواء بالغناء أو العزف ، أو الذين قدموا نماذج للعمل الحرفي من خلال أعمال الورشة التي كانت مترافقة مع أيام الندوة .

هذا وقد أقيم معرض بقاعات المجلس لأعمال الفنانين والحرفيين عرضت فيه بعض الأعمال الفنية لمصورين تلقائيين ، وأعمال حرفيي مركز وكالة الغوري ، ومركز الفن والحياة .. كما قُدمَ عرض للأزياء الشعبية ، وكذلك للملابس المستوحاة من هذه الأزياء الشعبية .

إليها من واقع البحث الميداني ، نذكر منها : ارتفاع أسعار الخامات ، ارتفاع أجور العاملين في الحرفة ، اعتماد الحرفة على السياحة ، هروب عدد من العاملين بالمهنة لمهن أخرى ، إلخ . كما قدم ثبثاً بأسماء بعض أسطوات الصنعة المتوفين ، والمتقاعدين ، وقدم بالصورة بعض أسطوات الصنعة الذين مازالوا يمارسون عملهم .

وقد قدم الباحث إبراهيم حلمي نتائج دراسته الميدانية عن حرفة الخيامية ، والتي قام فيها بتتبع ورصد هذه الحرفة منذ عام ١٩٨٤ ، في بحث بعنوان «الخيامية - حاضر الحرفة» . وقد ركز في البحث على هذا الحاضر ، الذي توصل فيه إلى أن حرفة الخيامية وصناعاتها في انحسار متواتر . وقد ذكر أسباب هذا الانحسار والتي توصل

أما البحث الثاني: فقد قدمه الأستاذ دكتور أحمد كمال صفوت الألفى بعنوان «حاضر ومستقبل الحرف التقليدية في مصر». قدم فيه نظرة عامة عن نشأة الحرف جاء فيها «إن الحرف تنشأ لتلبية متطلبات الناس في المجتمع، وتندثر مع تطور المجتمع، أو تراجع طلب أفرادها، ويرى أن الحرف تراجعت أمام الثورة الصناعية، وإنتاج الوفرة. ثم عدد الحرف التي مازالت تقاوم الانحسار مثل حرفة السجاد اليدوي، والكليم والحصر، والفخار، والخشب، وصناعة الزجاج المعشق، والأواني المعدنية المشغولة والمطروقة. كما عرض في البحث لواقع حال عمل الحرفيين في الورش الصغيرة، وبدائية أدواتهم المستخدمة. ويرى أن مستقبل تطور هذه الحرف يكمن في «التنشيط السياحي الذي يدفع بهذه الحرف للنمو...» ودور الدولة في تنشيط هذه الحرف.

كما قدمت د. ثناء عز الدين بحثها عن «الخيمة - فن الخيامية في مصر»، عرض البحث لفن الخيامية أو النسيج المضاف باعتباره أحد الفنون الشعبية المصرية المهمة، وكذلك عرضت استخدامات الخيمة، وأسلوب تنفيذها عن طريق التصميمات التقليدية الأصيلة، وكذلك أماكن العاملين في هذه الحرفة. كما تعرض البحث للتقاليد الحديثة والتغيرات التي دخلت على الحرفة التقليدية، وتحولها إلى مجال آخر هو الطباعة عن طريق الشاشة الحريرية «سلك سكرين»، مع ذكر لعيوب هذه الطريقة. وقد قدمت في البحث نماذج مصورة لزخارف فن الخيامية الأصلية.

كما قدم شوقي عبدالحكيم بحثاً تحت عنوان «حول ندوة الحرف التقليدية»، وقد أطلق على هذه الحرف التي هي موضوع الندوة: «الصناعات والحرف المندثرة أو التي طواها النسيان»، وعدد أنواع الحرف، كما أدخل العديد من الموضوعات الفنية تحت هذا الاسم، فمن العمارة الشعبية، والأثاث المستخدم والخيامية، وأغطية حجرات النوم من مفارش وسجاجيد، والسجاد اليدوي (بالحرانية) «إلى» رقص الغوازي والعوالم، والندابات والسير والملاحم...، واكسسوار المرأة إلخ... كما طالب البحث بضرورة عمل «تقسيمات نوعية وإلا اختلط الموضوع، ويصعب الوصول إلى نتائج في كيفية الحفاظ على هذه الحرف المندثرة التي تغطي معظم «متطلبات الجمعية الشعبية لأي شعب أو كيان»، ويدعو الدولة للاستفادة من هذه الحرف المندثرة لتقديم وجبة للسائح.

أما بحث الدكتورة صفوت على نور الدين بعنوان «الجمعية الدولية لإحياء الحرف الفنية المتوارثة»، فقد كان مكرساً للتعريف بجمعية (إيسالتا). وقد عرضت فيه إلى أنها «جمعية تعنى بالمسح الميداني، وتوثيق مراحل العمل،

وتقديم برامج إرشاد للتدريس لصغار المتدربين، والإعداد للمعارض، ونشر التقارير والمقالات الإعلامية عن الحرف الفنية المتوارثة». وتولى الجمعية اهتماماً كبيراً لدراسة أخطار تأثير تدخل الآلة والتقنية الحديثة على إنتاج الحرف التقليدية. هذا ولم يوضح المقال الجهة التي تتبعها هذه الجمعية الدولية.

قدم أ. صفوت كمال بحثه تحت عنوان «جماليات الحرف الفنية التقليدية والشعبية»، ويرى أن «الحرف الفنية التقليدية والشعبية، تشكل طابعاً خاصاً في مجالات الإبداع الفني والثقافي للمجتمع، من حيث إنها تعبر عن المهارة الفنية للإنسان في إعطاء معطيات الحياة سمات جمالية متميزة، وتجمع هذه السمات بين الموروث المادي الحضاري، والمأثور الفني التشكيلي في وحدة تكاملية تعبر عن الفكر والوجدان».

تعرض في البحث لما هو فني تقليدي، وشعبي، والعلاقة المتبادلة بينهما. ثم عدد بعض الصناعات التقليدية مثل الحصر، والأواني الحجرية، والنسجيات المرسمة...، وأشغال العقادة والخيامية، والحلى والثياب المرصعة. ويقترح ضرورة تدعيم الدولة للحرف الفنية التقليدية والشعبية، كذلك رعاية المؤسسات الأهلية لهذه الحرف الفنية، حيث يرى أن الاهتمام بهذه الحرف التقليدية والشعبية «مسئولية قومية قبل أن تكون مسئولية فنية أو علمية».

أما بحث الدكتور عبدالغنى الشال عن «الدور الذي تلعبه الحرف التقليدية في حضارتنا، فقدم عرضاً تاريخياً عن الحرف ووجودها في الحضارات التي مرت بمصر من فرعونية، وقبطية وإسلامية. كما عرض للدور المهم الذي كانت تلعبه هذه الفنون في الماضي. ويرى أن الحرف في الوقت الحاضر «في حالة من التردى»، ويقترح تشكيل لجنة متخصصة لوضع خطة للنهوض بهذا التراث، كذلك يقترح على مراكز الأبحاث العلمية القيام بتجارب على الخامات البيئية وتقديم نتائج هذه الأبحاث للفنانين الشعبيين.

كما تناول د. عبدالقادر مختار موضوع «الفنون التقليدية - الحاضر والمستقبل، حيث قدم تعريفاً للفنون التقليدية أو الحرف التقليدية، بأنها الفنون الجماهيرية أو الشعبية التي تلبي جزءاً من احتياجات الجماهير في وطن ما فيما يتعلق بالملبس والسكن، وأنواع الأثاث، والمفروشات، وأدوات الاستعمال اليومي في الأكل والشرب، وأدوات الزينة... إلخ». وهي تنشأ وتكتسب طابعها الخاص في فترة زمنية طويلة، ثم تستقر، ويصبح لها أصول وتقاليد حرفية وفنية يمكن دراستها، وتعليمها للصبية.

ويرى أن واجب الدولة رعاية هذه الحرف ومساندة الحرفيين، وإقامة المعارض والمسابقات الفنية بينهم، ورصد جوائز مالية وأدبية لهم، ومراقبة الجودة ومنع الغش...

وبالنسبة لوزارة الثقافة يدعو لأن تقيم الوزارة متحفاً قومياً للفنون التقليدية بمختلف أنواعها.. ويتضمن البحث مقترحات للنهوض بمراكز الحرف التقليدية الحالية، ومقترحات بإنشاء مراكز تدريب على الحرف في كافة المحافظات، كما يقترح إعادة الحياة والازدهار إلى القرى والمدن التي اشتهرت بإنتاج نوعيات معينة من هذه الفنون والحرف مثل: مدن سوهاج، أخميم، الأقصر، أسوان، كرداسة محافظة الشرقية، مطروح، الواحات، شبه جزيرة سيناء.

كما قدم عز الدين نجيب بحثاً بعنوان «الحرف التقليدية في مصر - نظرة للواقع ورؤية للنهوض»، قدم فيه لمحة تاريخية عن أهمية الحرف التقليدية في مصر، فهي جزء من التاريخ الاجتماعي للشعب المصري، فيها تمتزج الوظيفة النفعية بالوظيفة الدينية بالعادات والتقاليد والقيم المتوارثة، ومن خلالها يمكن الاستدلال على هوية هذا الشعب، وعلى حسه الإبداعي وذائقته الجمالية، وقد تعرض للوضع الحالي للحرف التقليدية ويرى أن أغلب هذه الحرف في تدهور.. والبعض شارب على الانقراض..

كما يتساءل عن أهمية إحياء هذه الحرف اليوم، ويرد بأن ذلك ضروري لأنها تدخل في نسيج التكوين الوجداني والذوقي للشعب المصري بكل طبقاته. ويقدم عدة اقتراحات منها بصفة عاجلة تدعيم مراكز الحرفيين الموجودة فعلاً، وتشجيع إقامة الورش الخاصة والمشروعات الأهلية الصغيرة، أما الاقتراح المفصل بالنسبة للبحث فهو إقامة مدينة الحرفيين في القاهرة قريباً من منابع هذه الحرف، وعرض لعناصر مشروع هذه المدينة.

وقدم الأستاذ فرج العنتري ورقته «حول تنمية حرفة البيئة من خلال دور الفنون الشعبية»، تناول فيها عرض وتلخيص الدراسة، والتوصيات التي قدمت من شعبة الفنون بالمجالس القومية المتخصصة للمجلس القومي للثقافة في عام ١٩٨٨/٨٧؛ حيث أشارت الدراسة إلى أن الواقع الراهنة لأوضاع ومستوى إنتاجاتنا من الحرف البيئية يحرمانها من التمتع بعنصر الاعتبار الثقافي، ويحبسها في حدود تصور تجارى قاصر..

كما عرض التوصيات العامة ونورد بعضها: عمل مسح جغرافي لمختلف الأقاليم والبيئات المتميزة في فنون الحرف والصناعات في أنحاء الجمهورية؛ لحصر ورصد التنوعيات.. والعمل على إلزام كافة الأنظمة لهذه الحرف والصناعات

بمفهوم ونظام موحد من الفلسفة والأهداف والتوجه. العمل على تنمية وتنشيط مختلف الحرف البيئية لتحتل مكانها اللائق في المجتمع العصري وثقافته.. دعوة وتوصية كافة المؤسسات التعليمية والثقافية والإعلامية إلى الإسهام التخطيطي في تحقيق الهدف القومي المنشود من تنمية الحرف والصناعات البيئية الشعبية. كما عرض التوصيات الخاصة لكل من وزارة الثقافة، والمؤسسات الاقتصادية، والمؤسسات السياحية ولدورها في هذا المشروع القومي.

أما أ. محمد جمعة محمد على فقد قدم بحثاً بعنوان «التراث الحرفي مسئولية قومية»، قدم فيه تعريفاً للحرف التقليدية على أنها إبداع متوارث منذ أقدم العصور في كل المجتمعات حسب البيئة والطبيعة.. وركز على ما وصلت إليه الحرف التقليدية في مصر من اضمحلال تدريجي، وبداية النهوض في الستينات وتخصيص وكالة الغورى للنهوض بالحرف التقليدية المصرية. كما عرض البحث للمعوقات التي تواجه الحرف الآن منها عدم اهتمام السياسات الرسمية بالحرف باعتبارها كياناً اقتصادياً واجتماعياً وثقافياً، استعمال الخامات الصناعية في بعض الحرف، عدم توافر الرعاية الفنية والتوجيه لهذه الحرف، عدم وجود مناهج بحثية للمتخصصين في مجالات الحرف، افتقاد الحرفيين في هذا العصر لشيوخ الصنعة وتفكك الروابط الاجتماعية بينهم، مع هجرة العمالة الماهرة للصناعة.. إلخ. النظرة المستقبلية، إعادة نظام شيوخ الصنعة، وإذكاء روح المنافسة بين الحرفيين، تشجيع حرف الخراط العربى.. إعداد مناهج تعليم بالمدارس الصناعية.. إلخ.

كما قدم د. محمد عمران بحثه تحت عنوان «آلات وأدوات الموسيقى الشعبية»، بدأ بلفت الانتباه إلى الأسس الفارقة بين ما يندرج تحت مسمى شعبى بالمفهوم الأكاديمي، وبين ما يندرج تحت مسمى تقليدى، وتلقائى، وعفوى. إلخ المفهوم العام السائد. كما عرض لفكرة التغير التي لحقت بآلات الموسيقى الشعبية وأركان هذا التغير، ورصد آثار التغير التي لحقت بوضعية بعض الآلات الموسيقية الشعبية وأدواتها.

أما بحث د. نبيل درويش عن «الحرف التقليدية مصدر أساسى من مصادر الدخل القومى، فيرصد العلاقة بين الإنسان والحرفة منذ قديم الزمن. كما يتعرض للمشاكل التي تواجه الحرف اليدوية الشعبية المصرية، وظروف التغير الاقتصادى، والصناعى والثقافى والاجتماعى المعاصر. كما يرى ضرورة الحفاظ على هذه الحرف. خاصة وأننا مقبلون على عصر الإقبال السياحى، وإلغاء الحواجز

الاقتصادية بيننا وبين العالم، الذى بدأت بؤاده بما يسمى باتفاقية الجات،.

ويقترح فى البدء تخصيص مساحة كبيرة فى الصحراء «طريق مصر - الفيوم» لإنشاء مدينة للحرفيين.

كما قدم د. هانى جابر بحثاً بعنوان «الثقافة التقليدية ودورها كدافع للإنتاج»، يتناول مشكلة الحرف التقليدية بين الماضى والحاضر.

يناقش فى البحث موضوع الثقافة التقليدية، والثقافة المعاصرة، وكيفية الجمع بين الاثنين لاستخراج شكل جديد هو «الاتجاه نحو إنتاج حرفى تقليدى معاصر، طبقاً لخطة تنموية، مما يحقق للحرف وظيفتها الاجتماعية،.. ويدعو لثقافة حرفية جديدة «قادرة على المناورة الإنتاجية، والقدرة على التنافس، قادرة على تحقيق تبادل الخبرات والأفكار والتصورات والاقتباس من رؤى أبعد جغرافياً».

أما د. ماري تريز عبدالمسيح فقد تناولت موضوع «الخروج عن الفن المشروع»، ركزت فيه على أهمية دور الفنون المسماة «بالتلقائية»، على الساحة الفنية، فتحدد أن هناك فنانيين فى مجال التصوير ينتمون للطبقات الشعبية، ولم يتلقوا دراسات فى فن التصوير أو النحت، وبهذا خرجت أعمالهم عن المقاييس «العلائية»،.. ثم عرضت نماذج لفنانين «تلقائيين» ولأعمالهم. وتذكر فى نهاية الورقة أن أهمية هذا الفن الخارج عن المشروع هى محاولته الوعى بالآنا فى الحيز الطبقي والثقافي الآتى، مما يفضى إلى التعرف على الآنا فى أبعادها التاريخية جملة.

هذا وتلتقى مع هذه الأفكار الورقة المقدمة من السيدة أورسلا شيرنج، حيث تسرد تجربتها مع الفنانين التلقائيين فى مجال التصوير (الرسم)، واستثمار هذا الفن فى عمل معارض لهم فى أوربا، ومساعدتهم على إقامة معارض لهم فى مصر أيضاً، وبيع أعمالهم. ومن هؤلاء الفنانين رمضان أبو سويلم، حسن الشرق، وصلاح حسونة.. إلخ.

كان هذا عرضاً موجزاً للأبحاث التى قدمت فى الندوة. وسوف نستعرض أهم ما جاء فى شهادات شيوخ الصنعة عن المشاكل التى تواجههم وتواجه حرفهم، وما يأملون فى أن يتحقق حتى تزدهر هذه الحرف مرة أخرى، ويمكن إجمال هذه المشاكل فيما ذكره هؤلاء الفنانون الحرفيون:

١- الشيخ محمد طه أسطى فن الخيامية، تعلم الصنعة عن والده، ثم التحق بمركز تدريب وكالة الغورى عام ١٩٦٢. يرى أن الصنعة تجد الآن منافسة من الطباعة. وأن أهم المشاكل التى تواجه الحرفيين هى الأجور الضعيفة التى لا

تساعدهم على المعيشة وضرورات الحياة، مما يجعل الكثيرين منهم يقومون بأعمال إضافية سواء فى مجال عملهم، أو فى مجالات أخرى.

وبالنسبة لازدهار الحرفة مرة أخرى، يرى أن من الضرورى إدخال إنتاج هذه الحرف فى حياتنا من جديد بأشكال جديدة، وفتح مراكز تدريب للصبيبة على هذه المهن، وبالنسبة للخيامية فإن هناك عاملاً أساسياً يساعد على انتعاشها وهو توافر الأقمشة المصرية الجيدة (أى الخامات الأساسية)، التى لا نحتاج لاستيرادها من الخارج، وأن إمكانية تعليم صبيبة جدد أمر سهل فهو شخصياً قد درب عاملاً من المتدربين فى ٦٠ يوم فقط.

٢- محمود ناجى تخصص فى النقش على النحاس، تعلم فى ورشة والده شيخ هذه الصنعة «محمد ناجى»، كما تدرب فى مركز بين القصرين ثم وكالة الغورى من ١٩٦٠/١٩٦٢. ترك الوكالة لضعف إمكانياتها المادية، ولعدم قدرته على التوفيق بين مهام عمله فى ورشة والده بعد وفاته وبين عمل الوكالة. يعمل حالياً مستقلاً بورشته ومعه أخوته، وقد أنتج إنتاجاً راقياً فى هذا المجال (النقش على النحاس) وتقتنى أعماله فى أوربا، وأمريكا، والبلاد العربية. يرى أن هذه الصنعة تواجه ضعف الإمكانيات المادية داخل مراكز الحرف التابعة للدولة مع أن هذه المراكز متوافر لها إمكانيات بشرية هائلة لا تقل كفاءة عما يقدمه هو نفسه من أعمال مكلفة تتميز بالدقة والأصالة. ويتمنى أن ترعى الدولة هذه المراكز ومنها مركز وكالة الغورى الذى بدأ منه وكذلك تشجيع الحرف الفنية التقليدية، ورعاية ومساعدة كل من يحاول الاجتهاد فى المحافظة على هذه الحرف. وهو شخصياً سوف يعمل على تصوير كل إنتاجه من اليوم، وطباعته فى كتالوجات، حفاظاً على هذا التراث، وتسهيلاً على الجمهور المحب لهذه الحرف فى التعرف على هذه الصنعة الفنية.

٣- سعيد محمد على يمارس فن التطعيم بالصدف، تعلم أصول الصنعة فى بلدته «شبين»، على يد المدرب الأسطى «على الفتال»، الذى وجد به موهبة فى هذا المجال، وساعده على العمل بمركز وكالة الغورى منذ ١٦ عاماً تقريباً، كما مارس المهنة فى ورش خان الخليلي، وهو الآن مدرب بقسم التطعيم بالصدف فى الوكالة.

يرى أن بالوكالة كنوزاً مدفونة، هى الحرفيون المصريون، الذين يشرفون مصر فى المهرجانات ولا يجدون الدعم المادى أو المعنوى فى بلادهم؛ حيث يعملون بأجور «ضعيفة»، فمزالوا منذ عملهم بالوكالة يعملون بمكافأة شاملة ويأمل أن تنظر الدولة إلى أبناء هذه الحرفة وترعاهم.

٤- أحمد سيد أحمد يعمل في الخراط العربى، خريج المدارس الثانوية الصناعية ١٩٨٥، يتحدث فيقول: أنا عملت بالسوق، وعملت بوكالة الغورى، لكنى وجدت فرقاً بين إنتاج الوكالة والإنتاج الآخر، حيث إن إنتاج الوكالة يمتاز باللمحة الفنية الأصيلة، وعامل الوقت مهم بالنسبة لمثل هذا الإنتاج، وهذا لا يتوفر لإنتاج السوق، فهم يعملون من أجل المادة فقط ويتمنى انتشار هذه الحرفة، وأن تقام مدرسة لتعليم الصبية فى مراكز الحرف التقليدية ومنها مركز وكالة الغورى.

٥- سعيد حامد ويعمل فى مجال الخزف، والمعلم محروس أحمد عبدالمجيد، بمركز الفخار بالفسطاط التابع لوكالة الغورى قال بوجود مشاكل فى مهنتهما لكن لن يعرضاهما (لعدم الإحراج مع المسؤولين الذين دعواهم للمشاركة).

٦- كامل شديد (لاعب عصا) تحطيب، وخطاب عمر خطاب (عازف سلامية)، قالوا: إن مشكلة الفنانين الشعبيين هى أنهم ليس لهم معاشات عندما يكونون فى السن الواجبة للراحة فكمال بلغ من العمر ٦٤ عاماً، وخطاب عمر خطاب (٨٠ عاماً) وليس لهما مصدر دخل بعد طول العمل المضنى فى رحلة العمر الطويلة.

٦- الشيخ رمضان أبو سويلم، وحسن الشرق فنانان فى مجال التصوير، ومن مجموعة السيدة أورسلا شيرنج وقد طالب حسن الشرق بمتحف للفن الشعبى، ومدينة للفنون تضم الرسامين، والحرفيين، وتكون متحفاً لتراثنا، كما طالب بالاعتراف بالفنان المصور الشعبى، من قبل الدولة، واقتناء أعماله. هذا وقد قدم الشيخ رمضان أبو سويلم عدة توصيات للجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة منها: ضرورة منح الفنانين المتقدمين فى السن معاشات بصفة استثنائية، حيث تكفى النقابات بمنحهم عضوية فقط، إعفاء الفنانين الشعبيين من الضرائب، عقد مؤتمرات ثقافية فى مصر ودعوة دول العالم لها وإقامة معارض للفنانين بأنواعهم، إشراك الفنانين الممتازين فى كافة المجالات والحرفيين فى جوائز الدولة التقديرية أسوة بالفنون الأخرى.

وقد صدر عن لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة عدة توصيات جاء فيها:

١- إنشاء سجل مصنف للحرفيين والفنانين الشعبيين التقليديين فى مصر فى الحقبة الأخيرة تتولاه لجنة الفنون الشعبية بالمجلس.

٢- الشروع فى تنفيذ قرار لجنة الفنون الشعبية بتأسيس نقابة مهنية للفنون الشعبية، تضم جميع العاملين والمبدعين والدارسين لهذه الفنون، وتهتم أساساً بحماية حقوقهم الأدبية والمادية.

٣- حصر كل الدراسات والأبحاث فى المكتبة العربية والأجنبية عن الحرف فى مصر منذ العصر الفرعونى، مع تلخيص الدراسات، والتوصية بإعادة طبعها وترجمة ما هو موجود منها بلغات أجنبية.

٤- مطالبة لجنة الفنون الشعبية بالإسراع فى دراسة إنشاء متحف ومدينة الفنون والحرف الشعبية، بحيث تضع اللجنة فى اعتبارها ما دار فى هذه الندوة من مناقشات، وما قدم من أبحاث.

٥- التوصية بأن تحدد لجنة جوائز الدولة التشجيعية فى الفنون الشعبية، نسبة متوازنة مع الفروع الأخرى للمبدعين الحرفيين فى مجال الفنون والحرف الشعبية.

٦- فى كل سنة تخصص حرفة من الحرف الشعبية المصرية لتكون حرفة العام..

٧- تكوين لجنة مشتركة بين المجلس الأعلى للثقافة والجهة المعنية فى وزارة التربية والتعليم لدراسة مناهج التعليم المتعلقة بالحرف فى المدارس، واتخاذ التوصيات الخاصة بتطوير المناهج وزيادة ساعات الدرس والتوظيف العملى للمنتج، وزيادة المكافأة، وإقامة المسابقات.

٨- توصى الندوة لجنة الفنون الشعبية بالمجلس بدراسة كيفية تدعيم المراكز المعنية، والهيئات بالفنون والحرف الشعبية بوزارة الثقافة للنهوض برسالتها فى مجال دعم القائمين بها والتنسيق بينها لتنشئة أجيال جديدة..

٩- توصية لجنة الفنون الشعبية بأن تدرس مع اتحاد الإذاعة والتلفزيون، تخصيص مساحات إعلامية مناسبة لإدخال الفنون والحرف الشعبية ضمن برامجها الدائمة المنتظمة بهدف نشر التوعية بنتائج هذه الحرف والفنون ونشر تذوق جمالياتها.

وبذلك جمعت التوصيات الصادرة عن الندوة بين الحلول التى تقدم بها الباحثون وبين آمنيات الحرفيين والفنانين الشعبيين فى محاولة تقديم حلول لمشاكل الحرف والصناعات الفنية الشعبية، نرجو أن يتحقق البعض منها قريباً، والباقى على التوالى. كما قدمت لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة «شهادات مشاركة» لكل الفنانين والحرفيين الذين شاركوا فى أعمال الندوة بالمعارض، والغناء، والعزف، والورش، وعددهم ٤٩ فناناً وحرفياً.

التراث الشعبي وثقافة الطفل

عرض: مديحة أبوزيد

ورعاية المعوقين والتوسع فى التعليم الجامعى والاهتمام
برياض الأطفال.

وقد شهدت مصر فى السنوات الأخيرة اهتماماً كبيراً
بالطفولة على يد السيدة سوزان مبارك والتى قادت العمل
بأسلوب متميز فى المجلس القومى للطفولة والأمومة من
خلال اهتمامها بالمكتبات الخاصة بالأطفال ومشروع
القراءة للجميع، وبذل الجهود المستمرة فى العمل على
وضع قانون موحد شمل رعاية الطفل والأم العاملة.

وقد ألقى الدكتور سهير كامل كلمة فى الندوة أكدت
فيها أن الأسرة والمؤسسة التعليمية هما دعامة الثقافة
والتربية بالنسبة إلى الطفل، وفى عصر تفجر المعرفة
والتطور الهائل فى وسائل الاتصال أصبحت مؤسسة
الإعلام شريكة أساسية فى عملية التنشئة الاجتماعية
وتشكيل الوعى الثقافى للطفل جنباً إلى جنب مع الأسرة
والمدرسة؛ لهذا يمكن القول إن الهدف من هذا اللقاء هو
إيجاد صيغة مدروسة للتنسيق بين جميع المؤسسات
المعنية بتنشئة الطفل وتعليمه وتشكيل وعيه الثقافى بحيث

عقدت مؤخراً ندوة حول التراث الشعبى وثقافة الطفل
وكانت ضمن فعاليات المؤتمر العلمى الأول - ثقافة الطفل
بين التعليم والتعلم. وذلك فى مقر جامعة الدول العربية
تحت رعاية السيدة سوزان مبارك والدكتور حسين كامل
بهاء الدين وزير التعليم.

وقد نظمت المؤتمر كلية رياض الأطفال بالدقى
وعميدتها الدكتورة سهير كامل مقرر عام المؤتمر
والدكتورة ابتهاج طلحة وكيل الكلية وأمين عام المؤتمر .

وشرف المؤتمر بنخبة رائعة من الأساتذة والباحثين
فى كافة المجالات، كما شارك السفير أحمد قدرى الأمين
العام المساعد لجامعة الدول العربية للشئون الثقافية
والاجتماعية والأستاذ عادل عفيفى نائب وزير التعليم
الذى ألقى كلمة فى الافتتاح قال فيها...

هذا المؤتمر صيحة من أجل أن يعيش الطفل المصرى
والعربى حياة آمنة؛ فالسيد الرئيس محمد حسنى مبارك
يؤمن بأن التعليم استثمار وليس خدمات، كما دعى
سيادته إلى مشروع قومى لتعميم التعليم وتطوير المناهج

تقوم كل مؤسسة بدورها على أسس علمية وفي إطار منظور واضح للصورة المرجوة لثقافة الطفل تمتد جذورها في عمق التراث والحضارة وترتفع قامتها لتواكب التطور التكنولوجي.

وتناول الدكتور جمال عبود تنمية القيم الجمالية لدى الأطفال وقال...

لابد أن ندرك أهمية الرسم بالنسبة إلى الطفل باعتباره دعامة يمكن للطفل من خلالها أن يكتشف عادات إبداعية كالدفقة والإتقان والملاحظة الحية؛ أي أن يعيش الطفل بوجوده مع كل الأحداث من حوله. ومدرسو التربية الفنية لديهم وسيلة مهمة في بناء عادات كل المتعلمين الذين يمرون تحت رعايتهم بدءاً من المدرسة الابتدائية أو الحضانة وقبل ذلك مسؤولية الأسرة عن تربية الطفل جمالياً. وأراني أطلب شيئاً مهماً.. وخاصة في القرى والنجوع التي انتشر فيها التلفزيون - حيثؤكد على التربية قبل المدرسة.. فهناك جهود مطلوبة لكي يدرك الطفل القيمة الجمالية في شكل لعبة ولا نحرمة من الشارع.

فكيف يعبر عن ذاته وهو محروم وهذه مسؤولية الأم والمدرس، لابد من وجود المدرس الواعي الذي ينمي المواهب والقدرات عند الأطفال. وبالنسبة إلى الإعلام فنحن في حاجة إلى ساعات طويلة من علمائنا الأفاضل. ولا أطالب بإلغاء برامج موجودة ولكن أطالب بالمزيد من البرامج لتربية الطفل من خلال برامج مختلفة أتمنى للطفل المصري أن يتعلم الحرية وأن ينمي إحساسه.

وتحدث أيضاً الدكتور أحمد محيى عن التربية بوصفها منظومة لتنمية المواهب وقال...

التربية عملية مستمرة وفلاسفتها يؤكدون على أن الإنسان ينمو ككل ويؤكدون على أن هناك اعتماداً متبادلاً بين مكونات هذا الإنسان من النواحي العقلية والجسمية والنفسية فكلها متكاملة، أيضاً هناك ارتباط بين التفكير الإبداعي والتفكير العلمي وهناك صحوة للاهتمام بالتعليم لأنه أحد مكونات الأمن القومي.

نحن في عصر الغلبة فيه للفكر الرأسمالي. فلا بد من اكتشاف الموهبة ثم إعداد المعلمين وتدريبهم. وهذا يدعونا لإثراء برنامج إعداد المعلم. كما أن المناخ المدرسي لابد أن تسوده الحرية.

وحول المتغيرات العالمية وخصائص الثقافة الشعبية قدم الدكتور عبد الباسط عبد المعطى كلمة قال فيها.. مقابل المتغيرات العالمية وخصائص الثقافة الشعبية يجب علينا مسؤولية توظيفها أو القيام بما يشبه القطيعة المعرفية. هذه الثقافة لاتخلو من مفاهيم - مع ملاحظة أن الرموز لم تعد متاحة للطفل - بمعنى عندما نتكلم عن ثقافة الطفل.. هل هناك فصل عما يسمى ثقافة طفل وثقافة البشر الآخرين أم أن الأطفال أنفسهم هم الذين ينتجون هذه الثقافة وبصراعتهم وإحباطاتهم؟

فكلمة ثقافة الطفل تقال بشكل عام ويواكبها طفل القرية.. طفل الطبقة المتوسطة.. الأطفال الذين يتعلمون المهن المختلفة في الورش أم طفل الطبقة العليا.

وأعتقد أن القرن ٢١ يعتبر معوقاً لحركة الطفل في النمو والتطور.

ثم قدم المستشار على فهمي بالمركز القومي للبحوث كلمة قال فيها...

إننا بوصفنا باحثين نسلم بأن الواقع موجود ولا بد من محاولة معرفته تمهيداً لمحاولة التغيير لكن الصعوبة في القرارات لأن هناك عوامل كثيرة تتدخل فيها. فعندما أتحدث عن المأثور الشعبي ونشأة الطفل في مصر سواء طفل الحضر أو الريف نجد أن جميع الأطفال ينشأون منذ نعومة أظافرهم على الحكاية في المهد فكل جدة أو أم أو أخت كبرى لديها ذخيرة من الحكى الشعبي قبل النوم، وهى متعة مشتركة بين الأم والطفل المتلقى. هذا الحكى الشعبي قد لا نوافق عليه وقد نستعين به ونعتبره معوقاً. ولا يمكن بقرار سياسى التخلص منه، وربما يكون قد قلت درجته بوجود جهاز التلفزيون.

والشيء الثانى... أن أطفالنا يربون وفقاً لمعايير معينة للأب والأم أو لأحدهما. هذه المعايير يكون من بينها التأثير بالأجناس الشعبية والتي تستند إلى الأمثال الشعبية كأنها حكمة الحياة مقطرة، هذه الأمثال العامية توجه جزئياً بعض أطر تنشئة الطفل في الأسرة.

فالتربية الأخلاقية تستند إلى أمور كثيرة من بينها هذا الجنس من المأثور الشعبي فهو يتدخل ولو في إطار خفى. وعندما يكبر الطفل ويشب عن الطوق يتعرض لمؤثرات كثيرة من المأثور الشعبي. فالطفل يتواجد في الموالد ويسمع السير الشعبية والمواويل إذن المسألة أنه لامنجاة لأطفالنا من التأثير ببعض التأثيرات، وهذه الأجناس من المأثور الشعبي محملة في الغالب بقيم سلبية تؤثر على تنشئة الأطفال ولا يمكن التخلص منها في المنظور القريب.

السؤال المطروح الآن...

ماذا يمكن أن نفعل لمواجهة هذه الإشكالية؟ هل نواجهها بطرق تطبيقية؟

أشير هنا إلى أن المراكز البحثية في مصر لم تقم بأداء عملها كما نأمل وذلك منذ الخمسينيات حتى الآن رغم وجود مؤسسات بحثية ومؤتمرات. وأنادى بما هو قابل للتطبيق ألا وهو أن توجد هيئة قومية بحثية مستندة تستند إلى سلطة كبرى لتكون مجلساً ملحقاً بمجلس الوزراء أو مجلساً يجمع التراث جمعاً علمياً ثم يقوم بتصنيفه تصنيفاً علمياً سليماً ثم نقوم بعملية الانتقاء.

وحول فلسفة ثقافة الطفل ودور المركز القومي لثقافة الطفل قدم الدكتور علاء حمروش كلمة قال فيها...

نقوم بحصر لأهم الفنون الشعبية التي تهتم بالثقافة الاجتماعية للطفل وذلك في المركز القومي لثقافة الطفل يعاوننا الأستاذ صفوت كمال رائد الأدب الشعبي والأستاذ عبد الحميد حواس كمستشارين للمجلس.

كما نقوم بحصر الأغاني والحكايات الشعبية وأيضاً حصر الفنون التشكيلية. كما نقوم بعمل قائمة ببليوجرافية ونضع برامج للفنون الشعبية في المدارس. ونقوم أيضاً بعمل شريط كاسيت عن الأغاني المتميزة للأطفال. فيلم تسجيلي عن الوادي الجديد، مسابقات للأطفال ولدينا موافقة مبدئية من محافظ الإسماعيلية عن مهرجان ثقافة الطفل. أيضاً عقدنا ندوات مهمة حول الموسيقى الشعبية، الحكاية الشعبية في سينما الأطفال. شارك فيها أ. فاروق خورشيد وعقدنا ندوة حول التراث الشعبي وتنمية الحس الجمالي شارك فيها د. أحمد مرسى، د. شاكر عبد الحميد

أ. صفوت كمال، وندوة أخرى حول الموروث في أدب الأطفال. ولدينا تصور حول بعض الدراسات عن الموسيقى الشعبية ودور الفن التشكيلي في التعبير عن نفسية الطفل. كما أننا طبعنا بعض الكتب عن الحكايات الشعبية والأغاني الشعبية.

وما زالت هناك جهود تبذل داخل المركز القومي لثقافة الطفل من أجل تنقية التراث الشعبي من الشوائب والعمل على نشره.

وقدمت أيضاً الدكتورة رضا عصفور مدير إدارة الفنون الشعبية بإقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي بوزارة الثقافة - إسكندرية، كلمة حول الرقص الشعبي قالت فيها...

الفولكلور فن مرتبط بالبيئة والثقافة وترجمة الأفكار والمعتقدات من خلال حركات متتابعة ومعبرة طبقاً لطقوس معينة وزى معين. وتعاون بين الموسيقى والحركة والغناء والإيقاع. ويعتبر الرقص الشعبي عنصراً من عناصر الفولكلور. فخطواته موضوعة وموسيقاه معروفة تتوارثها الأجيال. وعن طريقه يتم الإفصاح عن أحاسيس ومعتقدات الشعوب والتقريب بينها في مختلف المناسبات. والرقص الشعبي هو أقدم أنواع الرقص إذ إنه ولد بمولد الإنسان حيث عبر عن أفراحه وأحزانه وهو محبوب لجميع أفراد الشعب على اختلاف طبقاتهم ومستوياتهم؛ فعروض الرقص الشعبي تثير فينا الاندماج والاستمتاع عندما نشاهد حركاتها التعبيرية المتمشية مع الموسيقى مما يجعلنا ننذوقها جمالياً. فهو يحكى من خلال صور حركية متتابعة لأداء حركي وتشكيل معبر فردي أو جماعي على أنغام الموسيقى والغناء والإيقاع. معبراً عن سمات الشعوب المختلفة وملامح العادات والتقاليد المتنوعة، ويبين التواصل مع الماضي الذي يجب أن نحافظ عليه ونفيد منه. والرقص الشعبي لكل شعب يمتاز بلونين هما الرقص الشعبي الأصيل النابع من البيئة ويؤدي بالأسلوب التلقائي. والرقص الشعبي المسرحي وهو عمل مصمم معين معروف الاسم، ويكتسب هذا الرقص وجوده من العلاقة بين عمل المصمم وبين جمهور المسرح إلا أنه يجب تجنب ما يصل به التطوير إلى حد التخريف أو ما يؤدي إلى طمس المعالم الأسلوبية للرقص حتى يكون الرقص بصورته المسرحية صادقاً في تصويره وعرضه

للرقص الشعبى الأصيل والذى يعتبر سجلاً خاصاً للتراث الشعبى القومى ...

فمثلاً الرقص الشعبى للفرق الأصلية فى بورسعيد يعبر عن مظاهر البيئة الساحلية ذات التاريخ المجيد، وهو يختلف عن رقصات المحافظات الأخرى؛ فهو لون من ألوان الفنون الشعبية يتميز الأداء الحركى فيه بالسرعة والقوة والمهارة فى حركات الساقين والذراعين مع استخدام الأغاني الشعبية التى تؤدى على آلة السمسسية وكذا النقر بالملاعق والأكواب والمثلثات.

لذا تعتبر الفرق الأصلية مصدراً أساسياً وسجلاً مهماً يمكن الرجوع إليه فى عمليات التدريب، كما أن الرقصات الشعبية للفرق القومية للفنون الشعبية لمديرية الثقافة ببورسعيد تتميز بالمعايشة الحقيقية للحياة اليومية للمهن المختلفة (الصيد، البمبوطى، عمال الرباط، الترجمان، حياة البحارة المختلفة فى الميناء) وكأنها لوحات حقيقية تنقل للمشاهد على المسرح خاصة أن الراقص يستخدم الأدوات الطبيعية التى يستخدمها فى البيئة الواقعية مثل أدوات الصيد المختلفة ويقوم بالتجديف وتعتيل الشبك ويؤدى طرق الصيد المختلفة وتصنيع الحلوى الشعبية بأداء حركى متوافق.

أما البنات فيظهرن المرونة بوضوح فى أدائهن للتموجات الحركية. وهن يقلدن أنواعاً من السمك فى رقصاتهن؛ لذا فإن الرقصات الكثيرة التى تعرضها الفرقة القومية تعتبر وسيلة ناجحة فى عرض التراث الشعبى القديم ببورسعيد.

وحول ضرورة حماية الرقص الشعبى من الاندثار قدم الباحث على البارى كلمة قال فيها ... الرقص الشعبى تتبدله الأجيال وتحفظ به؛ لذا يجب تسجيل الرقصات بكل وسائل التسجيل حتى لا تندثر. ثم إننا فى زمن نحتاج فيه إلى العودة إلى التراث المكنون لاستدعاء اللائى الغائبة وإزاحة الصدا من حولها فلا مستقبل لمن لأمضى له كما أن الآثار الفرعونية القديمة وما تحويه من رسوم تدل على أن الرياضة عند قدماء المصريين تهتم بالمثل العليا للجمال الجسمانى فقد كانوا ينظرون إلى من يبرز فيها نظرة الكمال فى اتزان الجسم وتناسق الحركات وقوة

الأبدان ومن الحركات الرياضية التى احتلت مكانة عظيمة: رمى الرمح والقوس والسهم. وكذلك الحركات الاستعراضية.

ومن الرقصات التى ظهرت فى رسوم معابد بنى حسن الرقصات التى تعبر عن الطبيعة كالرياح، فمثلاً كانت إحدى الراقصات تحلى ظهرها إلى الخلف حتى تصل بيديها إلى الأرض ثم تميل عليها راقصة أخرى وتأتى ثالثة فتد ذراعيها فوق الأخريات إشارة إلى أن الراقصات يمثلن بحركاتهن هذه فعل الرياح بالحشائش، كما ظهرت الرقصات التى تعبر عن المناسبات المختلفة مثل الحصاد والأفراح والحروب.

فلا تزال توجد كنوز من درر التراث يمكن تجسيدها فى تابلوهات فنية حركية رائعة؛ ولذلك لابد من تسجيل رقصات الفنون الشعبية فى بقية المدن الساحلية والصحراوية تفادياً لاندثارها.

وأخيراً ضرورة الاهتمام بعمل دراسات عن البيئات المختلفة التى تستوحى فرق الفنون الشعبية من خلالها أعمالها الفنية.

وحول أهمية التراث الشعبى فى حياة الطفل قدم الدكتور محمد السكران كلمة قال فيها ...

هل نحن بحاجة إلى التراث الشعبى فى ضوء هذه المتغيرات وكيف يمكن أن نفيد من هذا التراث.

ومن وجهة نظرى أعتقد أن التراث الشعبى يعد ثابتاً من الثوابت والنقاش يدور حول إضافة أو تطوير هذا التراث لأن له أهمية فى تشكيل وعى الأمة ويؤثر فى عملية الانتماء وهذه الأهمية تدفعنا بالضرورة إلى كيفية الحفاظ على هذا التراث.

وأضاف الدكتور كمال الدين حسين حول أصالة التراث المصرى فقال ...

هل الثقافة الشعبية تعتبر معوقاً لمواكبة التغيرات العالمية؟ فى تصورى أن هذه التغيرات الثقافية الشعبية المصرية أثبتت أن جذورها تمتد منذ سبعة آلاف سنة. جاءت ديانات كثيرة ورغم ذلك لم تؤثر فى جوهر هذه الثقافة فقد يحدث أن بعض العناصر الثقافية تكيف من

ذاتها لتتواكب مع الجديد وأريد أن أؤكد أن الطقس الشعبى والمفهوم الشعبى ثابت.

وما أريد أن أقوله...

لابد أن نصنف الأمثال ونعرف المصادر التى تحمل آمالنا وأحلامنا. ثم إن التراث الشعبى لم يغفل دور الأم. فقد وضعت البنت فى مجموعة من المواقف كلها تعزز دور الأم.

وبالنسبة إلى رياض الأطفال فقد قمت بتجربة فى مجال رياض الأطفال فى التراث الشعبى؛ حيث جمعت خمسمائة بنت من القاهرة، مائة من بنها وغيرها ثم طلبت من كل منهن أن تجمع خمس حكايات شعبية متداولة فى المنطقة التى تعيش فيها. وبعد فترة وصل عندي ستمائة حكاية. بدأت أصنفها وأعددت منها كتابين، أحدهما .. حكايات الحيوان لطفل ما قبل المدرسة، وهى حكايات هادفة وتعلم الأبناء فى حكاية الغراب النوحى يتعلم الطفل منها الجمع والطرح، وهذه مادة حساب.

وفى ورقة البحث التى قدمتها الباحثة فؤادة البكرى وهى بعنوان... التعليم والإعلام وتشكيل الوعى الثقافى للطفل.. أوضحت فيها أن للأسرة دوراً مهماً فى عملية تشكيل الوعى الثقافى لدى الطفل. وأيضاً للمؤسسات الأخرى دور مهم. ثم أشارت إلى دور وسائل الإعلام فى تعريف الوعى وكيفية تشكيل هذا الوعى وأهمية وسائل الإعلام فى عصرنا الحاضر وتأثيرها على الطفل إيجابياً وسلبياً، كما أشارت فى بحثها إلى أن التليفزيون يعتبر من أهم الوسائل الاتصالية التى يتعرض لها الطفل بوجه عام. ثم تناولت ظاهرة الاتصال والتى يشهدها العالم حالياً بعد حدوث الثورة التكنولوجية فى مجال الاتصالات وتأثير تلك الظاهرة على البلاد النامية. ومنها مصر. وعلى شبابها وأطفالها.

وهل يمكن التخفيف من الآثار السلبية لتلك الظاهرة مع اقتراح الحلول؟

وفى ختام الندوة قدمت الدكتورة عواطف عبدالرحمن مداخلة حول التراث الشعبى وقالت.. من خلال قضية التراث الشعبى يمكن أن أثير عدة قضايا... فقضية التراث الشعبى جزء من التحديات التى تواجه النخبة المهمومة بقضايا الوطن. وأرى أن ما أنجز فى هذا المجال ليس قليلاً

ولكن هناك نوعاً من غياب التنسيق وتبعثر الجهود وهذا ليس فى مجال التراث الشعبى فقط وإنما ينسحب على أشياء كثيرة فنحن عابرة فى أماكن مختلفة ولكننا مفككون؛ ففى مصر ثلاث مجموعات مسئولة عن التراث الشعبى وهى...

الجماعة العلمية المهمة بقضايا المعرفة العلمية، ثم المجموعة الثانية والممثلة فى المؤسسات العلمية والتعليمية، ثم المجموعة الثالثة وهى مجموعة التعليم غير النظامى «جماعة الإعلام».

فالجماعة العلمية قامت فى حدود الظروف المتاحة لها بتقديم التراث الشعبى بالصورة التى تدعم فهم الأجيال الجديدة للحاضر. والمؤسسات التعليمية مهمة جداً. والتراث الشعبى يعتمد ضمن مناهج التعليم بأشكال إبداعية مشوقة ووسائل الإعلام من خلال ما قدمه المركز القومى لثقافة الطفل، وهى مؤسسات تعمل فى صمت وهذا مرفوض تماماً.

وقد أسفرت الندوة عن عدة توصيات مهمة هى:

- ضرورة التنسيق بين الجهات المعنية بشئون الطفل مما يؤدى إلى النهوض بالطفل ومواجهة تحديات القرن الواحد والعشرين.

- ضرورة الاهتمام بالطفل الموهوب ورعايته ابتداء من مرحلة الروضة.

- تشكيل لجنة من المتخصصين لوضع برامج لتنمية الإبداع.

- زيادة الاهتمام بتدريب معلمى الروضة لاكتشاف مواهب الطفل ورعايته.

- تضافر الجهود لبحث السمات المثلى لعروسة مصرية لتؤدى دورها فى مواجهة العرائس المستوردة.

- الاهتمام بتحليل وتدريب العناصر التراثية التى ترتبط بطفل ما قبل المدرسة كالحكاية الشعبية والأغنية الشعبية.

- مكافحة الأمية عن طريق تبنى مشروع قومى إجبارى لمحو الأمية وربطه بحملة قومية واتخاذ كافة الإجراءات اللازمة التى تحقق الاحتياجات كافة.

الحكيم

وتصميماته المبتكرة

عرض: محمد عامر

إنه فى يوم السبت الموافق ٢٣/١١/١٩٩٦م الساعة الواحدة ظهراً اجتمعت فى مبنى كلية الفنون التطبيقية لجنة المناقشة والحكم - المعتمدة من السيد الدكتور نائب رئيس الجامعة لشئون الدراسات العليا والبحوث بتاريخ ٣٠/١٠/١٩٩٦م - لمناقشة رسالة الماجستير المقدمة من الدارس طارق أحمد إبراهيم خليل المعيد بقسم التربية الفنية - كلية التربية النوعية بطنطا وعنوان الرسالة: «استحداث أسلوب تطبيقي للحمات غير الممتدة لتحقيق تصميمات مبتكرة للكليم المعاصر بوحدات هندسية».

وبعد المناقشة والحكم.

وافقت اللجنة على منح الدارس درجة الماجستير فى الفنون التطبيقية - تخصص (غزل ونسيج وتريكو) ..

وهنا نسير مع الدارس لنرى كيف نشأت وتطورت صناعة النسيج، خلال العصور المختلفة التى مرت بها مصر، ثم نقدم إمامة سريعة بتاريخ العلاقات النسجية وأسلوب التنفيذ.

وقد كانت صناعة النسيج من أهم الصناعات لدى قدماء المصريين، وقد أدى إلى الاهتمام بها توفر الكتان وهو خامة رئيسية لصناعة المنسوجات.

وكان فن النسيج من عمل النساء فقد كانت تقوم به الجوارى ونساء الفلاحين.

ولما ارتفع شأن هذه الصناعة دفع ذلك الأمراء وكبار الموظفين إلى رعايتها والاهتمام بها وتنظيمها وإنشاء مصانع

صناعة النسيج من أقدم الصناعات التى عرفها الإنسان، وذلك لأنها كانت تلبى حاجة الإنسان إلى وجود ملابس يقي به جسده من تقلبات الطقس. وقد بدأت هذه الصناعة فى الأكوخ فى عصور ما قبل التاريخ وفى المنازل لسد حاجة الأسرة.

وبرقى الإنسان تطورت هذه الصناعة من صناعة فردية ينتفع بها الفرد وأسرته لتصبح صناعة جماعية منظمة تحت رعاية الدولة وإشرافها، حتى أنها أصبحت تشكل دخلاً اقتصادياً بالنسبة إلى الصناع والدولة.

فى قصورهم تضم الكثير من الصناع، وكانوا يفتخرون بما ينتجونه لدقة صناعتهم وجودتها.

وكذلك انتشرت هذه الصناعة بين الكهنة وكان لكل معبد مصنع خاص به ينتج الأقمشة اللازمة للطقوس الدينية داخل المعبد، ومن أشهر المعابد التى تولت هذه الصناعة والإشراف عليها - معبد الكرنك.

وقد اشتهرت هذه المعابد بصناعة أرق أنواع الكتان (البوسوس)، وكلمة (بوسوس) تعنى ملكى وهى مرادفة للكلمة الهيروغليفية (نيسوت Nissut) وكانت تدر على المعابد أرباحاً وفيرة، وكان الفراعنة يستخدمون جزءاً ويحتفظ الكهنة بالباقي.

وكانت تلك المصانع تباع للشعب منتجاتها وبخاصة للرقيق بعد أن تسد حاجة سادتها.

وزادت شهرة هذه المنسوجات بين الأمم المعاصرة، وقد عاد ذلك على مصر بالخير الوفير.

وبعد انتقال مصر إلى الحكم الفارسى فى الأسرة السابعة والعشرين، وبانضمام مجموعة من الصناع المهرة - الذين كانوا يعملون بقصور الملوك والنبلاء بمراكز النسيج الملحقة بالمعابد - إلى صناع المدن والقرى تأثرت هذه الصناعة تأثراً إيجابياً.

ولكى نعرف الكثير عن صناعة النسيج، وبخاصة المنسوجات الكتانية فى عصر البطالمة، ننظر إلى وثيقة بتنيوفيس (أم البريجات بالفيوم) التى تتضمن تعليمات وزير المالية إلى وكلائه فى المديرية. وقد ورد بالوثيقة (زر المصانع التى ينسج الكتان فيها، وبذل قصارى جهدك لى يزاول النسيج أكبر عدد ممكن من الأنوال ويقدم النساجون كل كمية الأقمشة المزركشة المطلوبة من المديرية، وإذا تأخر أحدهم عن تقديم قطع المنسوجات المطلوبة فإنه يجب أن يأخذ ثمنها الذى حددته اللوائح لكل نوع). (زر كذلك أماكن الغسيل حيث يغسل الكتان، واعد قائمة وقدم الكمية الشهرية من قطع المنسوجات الكتانية فى الشهر الجارى وكمية الشهر التالى لى توزع المبالغ المقابلة لها بين حسابات الخزنة العامة والملتزمين، وإذا وجد فائض عن كمية الشهر الأول ارصده فى الشهر التالى باعتباره جزءاً من الكمية الشهرية.

ويجب أن تنقل كل الأنوال العاطلة إلى عاصمة المديرية وتودع فى المخزن وتختتم).

وكان يفرض على أصحاب المصانع إجراءات وغرامات وذلك فى حالة عدم اتفاق المنتج مع المواصفات المطلوبة من البداية.

وجاء بحجر رشيد أن الكهنة قد أعربوا عن شكرهم للملك بطليموس الخامس، وغمروه بمظاهر التشريف؛ لأنه أنقص كمية البوسوس المفروضة عليهم إلى الثلثين وأعفاهم من ثمن البوسوس الذى عجزوا عن تقديمه ومن الغرامات المفروضة عليهم لأنهم قدموا نوعاً لا يتفق والمطلوب منهم، وكذلك أعفى بطليموس الثامن الكهنة من المبالغ المستحقة عليهم لعدم تقديمهم كمية المنسوجات المفروضة عليهم وحظر الاستيلاء على أدوات الذين ينسجون البوسوس.

ويبدو أن صناعة المنسوجات الصوفية فى عصر البطالمة سارت على المنوال نفسه الذى سارت عليه المنسوجات الكتانية، إلا أنها لم تكن عليها القيود نفسها التى كانت مفروضة على صناعة المنسوجات الكتانية، خصوصاً من حيث الكمية؛ إذ يصعب حصر كميات الصوف التى تنتجها الأغنام وبالتالى الكميات التى يمكن تصنيعها منها.

وقد كان للحكومة مصانع خاصة للمنسوجات الصوفية بالإسكندرية، وكذلك كانت هناك مصانع للأفراد، وكان البعض يقوم بهذه الصناعة داخل المنازل؛ فقد ذكر د. إبراهيم نصحى أن «أبولونيوس، وزير مالية بطليموس الثانى» كان يملك مصنعاً للصوف فى منف وآخر فى فيلادلفيا كان ينتج مقداراً كبيراً من المنسوجات الصوفية القيمة مثل أغطية الأسرة والأبسطة، وأنه كان ينتج حاجة مستخدميه فى الضيعة وكذلك حاجة السوق. كما تشير وثائق «زينون» التى تتعلق بإنتاج الأصواف إلى نشاط أبولونيوس وزينون فى صناعة الأصواف.

جاء فى قائمة وجدت بين وثائق زينون - ما يأتى:

عدد النساء المشتغلات فى مصر فى صناعة الصوف، حسب إحصاء العام الخامس والثلاثين: ٣٢٠ فى موخيس، ٣١٤ فى أوكسورونخوس، ١٥٠ فى تبتيونيس والمجموع ٧٨٤. ولعل هذا العدد دليل على انتشار هذه الصناعة فى عصر البطالمة. وكان لاهتمام البطالمة بصناعة المنسوجات وتوفير الخامات والفنيين فى هذه الصناعة أثر كبير فى أن تجعل منها مورداً للاقتصاد القومى، حيث كانت الدولة تصدره للدول المجاورة.

وكان أهم مراكز صناعة النسيج في مصر: طيبة ومنف وتانيس وأخميم ودندرة وقانوب وأرسينوى بالفيوم وبلوذن.

ولقد استمر النظام الذي سارت عليه صناعة المنسوجات في العصر البطلمي حتى بعد دخول الرومان لمصر سنة ٣٠ ق.م؛ إذ ظلت الإسكندرية في ذلك العصر مركزاً مهماً لصناعة المنسوجات الكتانية.

وظل هذا النظام حتى جاء الفتح الإسلامي لمصر سنة ٦٤١م واستمرت المصانع الأهلية التي كانت تشرف عليها الحكومة وتراقبها مراقبة دقيقة.

وكان في العصر العباسي مصانع حكومية عرفت باسم دور الطراز، وهي نوعان: طراز الخاصة، وكانت تعمل أفخر أنواع المنسوجات للخليفة ورجال البلاط وحاشيته وتوجد على الطراز كتابات عادة ما تكون من الذهب أو الفضة.

وطراز العامة، وكانت تحت رقابة الحكومة، وتتبع بيت المال، ولكنها كانت لحساب أفراد الشعب.

وقد روى المقرئ أن دار الوزير يعقوب بن كلس حولت بعد وفاته إلى مصنع حكومي للنسيج وصارت تعرف باسم دار الديباج.

وكان لكل طراز ناظر مهنته النظر في أمور عماله وبحث مشاكلهم وكيفية تشغيلهم وتحديد أجورهم وتوفير ما يحتاجون إليه من خامات أو عدد وتسجيلها وتجديد ما استهلك منها. ولهذا الناظر مساعد يختص بحفظ ما ينتجه الطراز وصيانتها، ثم يلي المساعد المحاسب وكان مسئولاً عن النواحي المالية والحسابات، وكذلك رئيس العمال الذي كان يوكل إليه تنظيم العمل وإدارة شئون العمال.

وكذلك أنشئ نوعان من الخزانات، خزانة الكسوات الخاصة، وخزانة الكسوات العامة، فالخاصة كانت لحفظ ثياب الخليفة والأمير وكذلك الحلل والكسوات وكانت تلحق بقصور الخلفاء والأمراء ويعين لها مشرفون وكتاب وسجلات تسجل ما يرد إلى الخزانة وما يخرج منها. أما خزانة الكسوات العامة فهي مسئولة عن حفظ المنسوجات والثياب بمختلف أنواعها، ما ينتج أو ما تغتنمه الجيوش العربية الإسلامية المنتصرة.

كانت الغالبية العظمى من العمال في تلك المراكز من الأقباط وتوارثوا المهنة.

ولقد نما الفن الإسلامي وتطور باشتراك العمال الأقباط واستمر هذا التعاون بين القائمين والحكوميين نحو ثلاثة قرون. ولم يقلل قدوم ابن طولون - ومعه فريق من الصناع الفنانين العراقيين - من أهمية دور العمال الأقباط إلا أن أثر أولئك

الفنانين القادمين لم يظهر جلياً إلا في نواح خاصة كالعمارة وزخرفة المباني، بينما بقي النسيج الميدان الذي أظهر فيه الأقباط مهارتهم الفنية.

وفي القرن الرابع الهجري كان العرب الذين تتلمذوا على يد الصناع المصريين قد ألموا بأسرار هذه الصناعة وأصول المهنة، ونتيجة لذلك أنشئ الكثير من المصانع الجديدة في الأقاليم التي ضموها إلى إمبراطوريتهم، حتى أصبحوا زعماء تجارة الحرير في العالم خلال القرون الوسطى.

وكان للتقاليد المستمدة من الدين والحياة الاجتماعية في العصر الإسلامي الدور الفعال والمؤثر في رقي صناعة النسيج؛ فكسوة الكعبة - وخاصة في العصر العباسي - ومنح الخلع كان لهما شأن في دفع الاهتمام بنوع النسيج وتعدد طرق زخرفته.

وقد أدى إلى تأصيل عادة منح الخلع ما قام به الرسول [ﷺ] عندما خلع البردة الشريفة على كعب بن زهير بن أبي سلمى، والبردة قطعة طويلة من القماش الصوف السميك يستعمل لكساء أجسامهم في النهار وغطاء أثناء الليل، ولونها أسمر أو رمادي وقيل عنها إنها كساء أسود مربع فيه صفرة.

نبذة تاريخية عن المملكات النسيجية

وأسلوب التنفيذ

تعد صناعة المنسوجات من أقدم الصناعات التي نشأت مع الإنسان، وكانت وليدة حاجته إلى وقاية نفسه من تقلبات الظروف المناخية.

في البداية أخذت من أوراق الشجر وجلود الحيوانات، إلى أن اهتمدى بعد ذلك إلى عمل الخيوط من الصوف ومن الكتان والحرير، ومن تلك الخامات المختلفة نسج ما يفي احتياجاته اليومية من ملابس أو أية استخدامات أخرى، واستمرارية للتطور بدأ الإنسان يزين المنسوجات بالزخارف التي تسره بجمالها، وكان يتم تنفيذها على مر العصور بإحدى طرق أربع هي:

أولاً: طريق الرسم على المنسوج بالألوان أو طباعتها، وتعد هذه الطريقة أقدم طرق زخرفة المنسوجات.

ثانياً: طريقة التطريز، وتتم بعد الانتهاء من القماش إما بإضافة خيوط بواسطة الإبرة لعمل الزخرفة أو بإضافة قطع صغيرة من نسيج آخر ذي ألوان مختلفة إلى الرقعة الأصلية من القماش كما هو متبع في أسلوب الخيامية (النسيج المضاف).

ثالثاً: طريقة نسج الزخارف بلحمات غير ممتدة في عرض المنسوج، وفيها تمتد اللحمية في مكان ظهور اللون

فقط، وتعرف بالقباطى (وهو اسم كان يطلقه العرب على المنسوجات المصرية ذات النقوش المنسوجة)، وكما هو متبع الآن فى نسج الكلیم.

رابعاً: طريقة نسج الزخارف أثناء عملية النسيج بلحمت ممتدة، والتي تتعاشق فيها خيوط السدى مع خيوط اللحمة العرضية تعاشقاً بزوايا قائمة وفقاً لنظام وترتيب معين وهو ما يعرف بالتراكيب النسجية، وهى إما أن تكون بسيطة أو مركبة ويندرج تحتها أسماء كثيرة للمنسوجات.

منسوجات القباطى أو منسوجات التابستري Tapestry

Weaves

التابستري القباطى، النسيجيات المرسمة، الزخرفة المنسوجة، كلها مرادفات لمعنى واحد. وهو نوع من المنسوجات ذات طابع زخرفى يستخدم فى إخراجها أسلوب اللحمت غير الممتدة حيث تتجاور فيه اللحمت الملونة، كل فى المساحة المخصصة له حسب التصميم الزخرفى، ويتم فيه تغطية خيوط السدى تماماً وتظهر اللحمت فقط على وجهى المنسوج بينما يظهر السدى على هيئة تضليعات خفيفة فى كلا الوجهين. تركيبه النسيجى هو السادة ١/١، ويعمل على درأتين أو أربعة درأت على الأكثر، وهو أساساً نسيج يدوى يتم تنفيذه باستخدام مواكيك صغيرة أو مواسير اللحمة على سدى مشدود أفقياً أو رأسياً. وهذا النوع من المنسوجات يمكن أن نستخدمه على وجه واحد فقط إذا أنتج بغرض الاستخدام كمعلق حائطى حيث نراه من وجه واحد فقط أما الوجه الثانى فيظهر به نهايات خيوط اللحمة التى تترك معلقة، والقطع ذات التصميمات البسيطة يمكن استخدامها على الوجهين حيث تنسج نهايات اللحمة داخل القطعة.

وتحدث الزخرفة فى تلك المنسوجات عن طريق تجاور لحمت ملونة غير ممتدة فى عرض المنسوج، إحداها تمثل الأرضية، واللحمت الأخرى تمثل الزخرفة على حسب الفكرة الموضوعية، ويطلق على هذا النوع أيضاً اسم الكلیم، وكلمة (كلیم) فارسية أطلقها الفرس على النسيج المصنوع بطريقة اللحمت غير الممتدة Slit Tapestry، كما سماها أهل تركستان جيلام Gylam ومعناها ذو الوجهين ومن ثم انتشرت هذه التسمية على البسط غير الوبرية على إطلاقها.

وقد استخدمت هذه الطريقة الفنية فى زخرفة المنسوجات حتى العصر الفاطمى وأطلق عليها العرب اسم القباطى نسبة إلى القبط أهل مصر.

ويقول الدكتور عبدالرحمن عمار: بما أن هذا التكنيك سبق استعماله فى العصر الفرعونى وعلى سبيل المثال القطعة المشهورة لأمنحتب الثانى ١٤٠٥ ق.م، وهو تكنيك مطور لطريقة إيجاد الزخرفة بالأسلوب المستعمل فى الأشرطة والأحزمة وهى إحدى القطع الشهيرة لأنسجة أمنحتب الثانى ومن المحتمل أن تكون جزءاً من روائه والقطعة موجودة بالمتحف المصرى بالقاهرة تحت رقم (٤٦٥٢٦) هذا بالإضافة إلى بعض القطع التى ترجع إلى عصر الملك توت عنخ آمون ١٣٥٠ ق.م.

ويطلق الآن اسم الكلیم على المفروشات الأرضية المنسوجة بهذا الأسلوب، ويطلق اسم الجويلان Goblin على التصويرية منه، وجويلان اسم لمصانع فرنسية اشتهرت بهذا الاسم النسيجى، وقد أنشأها جيل وجان جويلان Gilles and Jean, Goblin عام ١٤٥٠م للصباغة ثم استعملت بعد ذلك فى نسج المناظر التصويرية بهذا الاسم النسيجى فى القرن السابع عشر عام ١٦٦٢م عندما اشترى «كولبرت» الوزير الفرنسى هذه المنشآت لحساب حكومة لويس الرابع عشر، وبقيت هذه المصانع حتى الآن تحت إشراف الحكومة الفرنسية.

كذلك نجد قطعاً منسوجة بهذا الأسلوب وتعرف بالأوبيسون Aubisson نسبة إلى مدينة أوبيسون بفرنسا، وتلك القطع جميع زخارفها ومناظرها تصويرية وتستخدم معلقات حائطية لا مفروشات أرضية.

ومن الجدير بالذكر أن القطع المعروفة باسم جويلان يتم نسجها على أنوال رأسية، وقطع الأوبيسون يتم نسجها على أنوال أفقية ولا يوجد اختلاف ملحوظ بينهما اللهم إلا أن الأنوال الأفقية أسرع فى النسج، بينما الأنوال الرأسية تعطى النسيج حرية أكثر أثناء التنفيذ لعمل التأثيرات المختلفة.

وإذا ما تتبعنا النسيجيات المرسمة - تاريخياً - فمن الممكن افتراض أن النسيجيات المرسمة تبعت عملية النسج أو تزامنت معه، وهذا النوع من المنسوجات يسهل إنتاجه على الأنوال البدائية بعكس أية منسوجات أخرى، ومن المؤكد أن الدافع وراء ابتكاره هو الميل إلى وجود رسوم وزخارف على المنسوجات، والتى يمكن مشاهدتها من خلال منسوجات البدائيين فى أواسط آسيا والتبت والهنود والأمريكيين والقديماء من ساكنى بيرو.

ودليل آخر على الوجود المبكر لهذه الحرفة: العينات الموجودة بمتحف الأرميتاج بموسكو، وقد وجدت هذه القطع



مكتبة الفنون التعليمية



مكان أخرج حنين قرية من الصعيد

تأليف : نسيم هنرى حنين
عرض : توفيق حنا

منذ أكثر من ثلاثين عاماً وأنا أدعو إلى دراسة القرية المصرية .. فى أثناء عملى فى ميدان التربية والتعليم، فى محافظتى قنا وسوهاج، كنت أدفع تلاميذى إلى الكتابة عن قراهم ونجوعهم .. واستجاب البعض. ولعل أهم من تأثر بهذه الدعوة من تلاميذى فى مدرسة قنا الثانوية (١٩٥٥/١٩٥٦) : عبدالرحمن الأبنودى، من رواد شعر العامية المصرية، وأمل دنقل أمير شعراء الرفض (كما يدعو الناقد نسيم مجلى)، ومحمد سلامة آدم (الدكتور محمد سلامة آدم) ..

وفى السبعينيات، عرفت أن الصديق نسيم هنرى حنين يقوم بدراسة اجتماعية واثولوجية وفولكلورية عن نجع مارجرجس (والذى ينطق مارى جرجس .. ومار هنا معناها قديس باللغة السيريانية) .. وأخذت أتابع هذه الدراسة حتى نشرت عام ١٩٨٨ ضمن مطبوعات المركز الفرنسى للآثار الشرقية (المنيرة - القاهرة)، وأهدانى الصديق نسيم حنين هذه الدراسة الضخمة (٤٤٤ صفحة من القطع الكبير) الموسوعية، الجامعة لكل ما يتعلق بهذا النجع الصغير، الذى يبعد ١٢ كيلومتراً عن مدينة أخميم (محافظة سوهاج)، وكانت تحت هذا العنوان الدال: مارجرجس - قرية من الصعيد.

وشاركهم أعمالهم وآلامهم .. كما شاركهم أحزانهم وأفراحهم .. أحزانهم الكثيرة وأفراحهم القليلة .. عاش مع الفلاحين ومع الفلاحات فى كل ألوان نشاطهم فى البيت وفى الغيط، كما عاش مع الصيادين .. ولعله أفرط معهم بعد عملهم الشاق من الليل إلى الفجر .. ارتبط بهم أعمق وأوثق ارتباط، وكأنه وهو

أثناء مدة دراسته لهذا النجع - نجع مارجرجس، والتى استمرت تسعة شهور، وكأنها كانت تسعة أعوام، ما بين عامى ١٩٧١ و١٩٧٣ .. أثناء هذه المدة - القصيرة والعميقة - عاش نسيم حنين فى بيت من بيوت هذا النجع .. عاش كما يعيش سكان مارجرجس .. أكل معهم ما يأكلون .. ونام كما ينامون ..

يتحدث عن نجع مارجرجس وعن أبناء وبنات مارجرجس، كان يحدثنا عن علاقة صداقة عميقة وصداقة مع السكان.. ومع المكان.. وهذا ما لمسته.. ولمسه قارئ هذه الدراسة.. وهذا ما لمسه أيضاً جان ثيركويثيه - مدير المعهد الفرنسي وقت صدور هذه الدراسة، ١٩٨٨ - وسجله وهو يقدم هذه الدراسة.. ويقول جان ثيركويثيه: «هذه العلاقة الحميمة هي الشرط الرئيس والأساس للإثنولوجي لعمله ولتحقيق أهدافه من دراسته.. كما يقول: «إن هذه الحكايات التي سجلها، وهذه العادات التي تحدث عنها، جعلت هذا النجع يعيش ويتحرك أمامنا.. هذا النجع الذي لا يختلف عن أى مجتمع آخر أو أية قرية أخرى.. وعن هذا النجع أو هذه القرية فى أيام سبتي الأول.. أو أثناء حياة القديسين أولوجيوس وأسيلوس - قديس دير الحديد -، وفى نهاية هذه المقدمة لا ينسى ثيركويثيه العالم المصروlogي سبرج سونرو الذى كان مديراً للمعهد عندما بدأ نسيم حنين دراسته عام ١٩٧١ وإليه كان أهداء هذه الدراسة التى تدين بفضل إتمامها إليه.. ويسجل كلماته التى كتبها عن هذه الدراسة: «إنه فى الوقت الذى تتغير فيه مصر بإيقاع تتزايد سرعته يوماً بعد يوم تبدو هذه اللوحة التى تقدم لنا حياة ونشاط الفلاحين والتى تؤكد هذه العلاقة بين الإنسان والأرض.. هذه العلاقة التى سوف تتشكل فى شكل جديد فى العقود التالية.. تبدو هذه اللوحة على درجة كبيرة من الأهمية والتى تستحق كل ترحيب».

ولقد تحقق ما توقعه سونرون من تغيير فى شكل العلاقة بين المكان والسكان.. وبين الإنسان والأرض.. ويتضح هذا من الملحق فى نهاية الدراسة والذى كتبه الباحث بعد ثلاثة عشر عاماً من إتمام بحثه - أى عام ١٩٨٦.

ما قبل البداية

نشر المعهد العلمى للباحث د. نسيم هنرى حنين - قبل هذه الدراسة عن مارجرجس - مخطوطاً مسيحياً باللغة العربية المصرية تحت هذا العنوان، الذى يدرج المخطوط ضمن الدراسات الفولكلورية المصرية «استخدام المزامير فى عمل السحر»، وفى التمهيد يحدثنا نسيم هنرى حنين كيف اكتشف هذا المخطوط، وفى المقدمة يصف لنا المخطوط ويحدثنا عن الاستخدام السحري للمزامير، كما يذكر الحالات التى تدعو إلى استخدام المزامير، واشترك تيارى بيانكى فى ترجمة هذا المخطوط إلى اللغة الفرنسية مع نسيم هنرى حنين.

يقول نسيم حنين فى تمهيد:

«أثناء انشغالى بعمل دراسة عن دير الحديد وعن نجع مارجرجس (على بعد ١٢ كم شرق مدينة أخميم - محافظة

سوهاج) فى ديسمبر ١٩٧١ كنت مهتماً بنوع خاص بدراسة أبراج الحمام المبنية بأوان فخارية حيث يسكن الحمام البرى الذى يأتى إليها من ضواحي النجع، وعندما لفت نظرى أن برجين من هذه الأبراج لا يوجد بهما حمام.. سألت الرجل الذى يسكن بجوار هذين البرجين المهجورين.. وحكى لى الرجل هذه الحكاية التى أقدمها هنا بروايته ولهجته.

وأنا أسجل هنا هذه الحكاية - تمهيداً للحديث عن نجع مارجرجس - أردت بها أن أقدم لك نموذجاً لهذه اللهجة المصرية الصعيدية، يوضح لنا ملمحاً فكرياً واجتماعياً ضمن ملامح الشخصية المصرية الصعيدية، وأرجو ملاحظة أن حرف القاف فى لهجة الصعيد ينطق جيماً.. وها هى الحكاية:

«كان عندى الأبراج عمرانين، وكنت عايز أبيع الزيل لكن الرجل اللى كنت ها ابيعه الزيل كان عايز يتمسخر على فقال (فجال) الزيل رخص قوى (جوى) عن السنة اللى فاتت.. رخص خمسين قرش (جرش) يبقى (ييجى) بثلاثة جنيه ونص قال كذا (جال) وهو بيضحك على مع اصحابه وقال (جال) شاور المره. زعلت انا وقلت (جلت) له بطلت بيع وشرا يا بو حديث فارغ.. الكلام للراجل اللفيظ.. ازاي اشاور المره؟ لا بكتير عطيلك ولا بقليل (بجليل) عطيلك. فضل الزيل.. وفى الآخر بعد كام جم برضه واشتدروا بالتمن اللى انا عاوزة واتفاظوا منى.. راح كاتب لى كتاب بالهجاج، وكتب على شوية رمل وجه.. يا رشوا الرمل على البرج.. الله اعلم.. يابس الكتابة على الرمل.. الله اعلم.. الحمام كله هج عشان اللى كاتب الكتاب شاطر، فضل حاجة بسيطة.. الحيه تيجى تجزهم.. القط يا كلهم.. البرص يشربهم.

والناس هى اللى قالت (جالت) لى على حكاية الكتاب دى.. وفيه ناس ماهرة تكتب للحمام لغاته يارحت جبل الطير بحرى المنيا بتلات محطات عشان اكتب عند واحد يرجع الحمام تانى، وقالولى (جالولى) ده مش بيكتب قلت (جلت) طيب اروح الموالديه فى جبل الطير. رحت لقيت الموالديه طالعه دقونها (دجونها) .. وقلت (جلت) دول زوار؟

قالولى (جالولى) لا.. دول موالديه

- آمال مين ده؟

- ده الشيخ عمران اللى انت كنت رايح له جبل الطير.

- قلت (جلت) اروحله؟

- قالولى (جالولى): قبل (جبل) ما تروحله اذا كنت عامل حاجة ما تروحلوش.. اوعى تكون سارق (سارج) حاجة وتسلم عليه يضربك بالشلوت.

قلت (جلت) له: لا.. إيدى نضيفه.

قال (جال): عارف كده.

قلت (جلت): ايوه.

قال (جال): طيب.. ياللا قدامى (جدامى) نروحله.
قابله (جابلناه)..

- أهلا حضرة الشيخ.

قال (جال): أهلا يا بنى.

رحت حبيب على ايده وجيلت عليه.

همكنى ومشى قصبتيين، وراح راجع تانى.

قال (جال) لى: انت راجل ضيف.

قلت (جلت) له: ايوه.

قال (جال): انا وانت ضيف الله.

قال (جال) لى: روح يا بنى.

ورحت مروح.. ما هو عارف اللي فى ضميرى، وعارف
ان الحمام مكتوب له بالهجاج، ومش ممكن يرجع تانى..

وهنا تنتهى حكاية هذا الرجل من أبناء مارجرجس التى
دفعت نسيم حنين إلى البحث عن هذه الصيغة السحرية التى
تمكن عن طريقها هذا الكاتب الشاطر، أن يكتب للحمام
بالهجاج.. ويقول نسيم حنين: «تعرفت بترزى من أخميم
يدعى شفيق عمره خمسة وخمسين سنة ومعروف بالكتابة
المتعلقة بالحمام.. وعن طريق صداقته بشفيق الذى فتح
للباحث «أبواب عالم جديد، اطلع على مخطوطات عربية
مسيحية تحتفظ بها عائلة شفيق هذا الذى قال له «إنه كان
يوجد قديماً رجل اشتهر بنسخ المخطوطات.. وكانت العائلات
تستضيف هذا الرجل لعدة أيام لأداء هذه المهمة.. وقال شفيق
إنه لا يكتب للحمام فقط بل إنه يكتب أيضاً ضد الأعداء وضد
الأمراض، ومن أجل خصوبة الأرض.. ثم يقول نسيم حنين:
«أعارنى الرجل نسخة مخطوطة كان قد اشتراها من العلوم،
وهو المخطوط الذى نشره نسيم حنين ضمن مطبوعات المعهد
الفرنسى والذى سبق دراسته عن نجع مارجرجس.

البداية

فى عام ١٩٦٧ بدأت علاقة نسيم حنين بهذا النجع
المعزول عن المجتمع السوهاجى والذى كان يعاني كل صور
الفقر والعوز.. وفى بيوت من طين يعيش سكان نجع
مارجرجس.. ينقصها كل شىء.. وفى هذا النجع لا توجد

مدرسة أو مستوصف.. ولا حتى دكان صغير.. ولا ماء صالح
للشرب.. شاهد نسيم حنين فى هذا المجتمع القبطى الصغير
(أكثر من ثلثمائة نسمة وأربعين أسرة) كل ألوان الحرمان
والفاقة.. ومع هذا كله وجد أيضاً شجاعة التغلب على ألوان
الفقر والفاقة عن طريق العمل.. عن طريق الزراعة والصيد..
وعن طريق هذه الحرف البدائية التى تنتشر فى المجتمعات
الزراعية.. الأوانى الفخارية.. وأنواع السلال.. والغزل
وغيرها.. كما وجد عند هؤلاء الفلاحين والصيادين مقاومة
آلامهم وأحزانهم عن طريق الغناء واللعب.. وعن طريق
أعيادهم ومواسمهم وعن طريق الاستعانة ببركات ومعجزات
وكرامات مارجرجس والشيخ حامد (الشيخ المسلم الطيب فى
هذا المجتمع القبطى).. عن طريق العمل فى الأرض وفى
الصيد.. وعن طريق الصلاة إلى السماء وأيضاً عن طريق
السحر.. يعيش أبناء وبنات مارجرجس مادياً وروحياً..

فى عام ١٩٦٧ التقى نسيم حنين بهذا النجع القبطى الذى
يقع على الضفة الشرقية للنيل.. والذى يعيش سكانه داخل
جدران دير الحديد - دير مارجرجس - وخارج هذه الجدران..
وكان هذا اللقاء مصيرياً..

عندما عرف نسيم حنين أن سبب عزلتهم عن العالم
الخارجى هو أنهم لا يملكون قارباً يعبرون به الترع إلى
الطريق الزراعى.. إلى النيل.. اقترح عليهم أن يشتركوا جميعاً
وهو معهم (وهو المهندس المعماري) فى صنع هذا القارب..
وتم صناعة هذا القارب أخيراً.. وعن طريق هذا القارب عبر
نسيم حنين إلى قلوب سكان مارجرجس.. وعن هذه العلاقات
الحميمة تمكن الباحث العالم أن يقوم بدراسته - التى بدأها عام
١٩٧١ - عن نجع مارجرجس.. مكاناً وسكاناً.... هذه الدراسة
التي توزعت على ثلاث سنوات (١٩٧١ - ١٩٧٣) لمدة تسعة
شهور (شهران فى خريف ١٩٧١، خمسة أشهر فى خريف
وشتاء ١٩٧٢، وأخيراً شهران فى عام ١٩٧٣)، وكأن هذه
الشهور التسعة كانت تسع سنوات. وساعد الباحث - أيضاً -
على القيام بهذه الدراسة الشاملة للمكان وللسكان حين كان
على رأس المعهد الفرنسى عام ١٩٧١ العالم المصنولوجى
سيرج سونرون، الذى كان مهتماً، لا بالماضى والآثار فحسب،
بل كان يهتم بدراسة الحاضر أيضاً وبدراسة الشعب المصرى
صاحب هذه الحضارة وهذا التاريخ.. وجد نسيم حنين عند
هذا العالم كل ألوان التشجيع والمساعدة، كما وجد عنده
الموافقة والتأييد عندما اقترح نسيم حنين أن تمتد دراسته لدير
الحديد.. إلى دراسة إثنوجرافية واجتماعية واقتصادية
وفولكلورية لسكان هذا الدير القبطى..

كان فضل سيرج سونرون على الباحث وعلى هذه الدراسة مما لا يمكن إغفاله أو إنكاره، ولهذا جاء إهداء هذه الدراسة إليه تسجيلاً لهذا الفضل واعترافاً بالدور العلمى الكبير الذى قام به سيرج سونرون فى المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة طوال سنوات نشاطه العلمى . ولقد توفى سيرج سونرون (١٩٢٧ - ١٩٧٦) إثر حادث فى الطريق الصحراوى (مصر- إسكندرية)، وكان معه فى السيارة ابنه والباحثة فريدة مقار وكذلك المؤلف الذى أراد الله أن يخرج من هذا الحادث الأليم ببعض الجروح والإصابات التى كانت سبباً فى تواصل العمل فى هذه الدراسة عاماً كاملاً.

متى بدأت الهجرة إلى الدير؟

يقول شيوخ نجع مارجرجس: إن هذا الدير تملكه عائلة نصرالله التى تقيم فى سوهاج .. وذات يوم فى بداية هذا القرن العشرين جاءت إلى هذا الدير عائلة سمعان هاربة من بلدة طحنا (إحدى قرى المنيا) واستقرت داخل جدران دير الحديد .. ولما كان سمعان على صلة قديمة بعائلة نصرالله فقد سمحت له أن يسكن هذا الدير المهجور .. ولم يكن أمام سمعان فى هذه الأرض الجرداء إلا أن ينبش قبور الأقباط ويبيع القماش المسروق إلى أسرة نصرالله .. ثم جاء إلى هذا الدير رجل آخر هارب من التجنيد ومعه سبعة أطفال .. وكان هذا الرجل الآخر الذى يدعى سعد من سكان جزيرة شندويل (على بعد خمسة كيلومترات من مدينة سوهاج) .. وتصاهرت عائلتا سمعان وسعد، وبعد ذلك جاءت عائلة عبدالشهيد من نجع النجار وسكنت أولاً فى نجع المهدى شمال نجع مارجرجس .. وبدأت هذه العائلة الأخيرة تزرع الأرض، ولكن فقراء هذه الأسرة نزحوا من نجع المهدى إلى نجع مارجرجس باحثين عن الرزق .. وتم التزاوج بين هذه العائلات الثلاث .. وتعاون الجميع فى زراعة الأرض .. وكان ما تملكه هذه الأسرات اثنتى عشر فداناً ثم انضمت إلى هذه الأسرات أسرة جديدة هى أسرة حرز .. وهذه الأسرات هى التى تسكن داخل جدران الدير وتكون ما يطلق عليه بالبدنة (عدة أسر تنتمى إلى أصول واحدة) .. ثم جاءت عائلات أخرى .. وسكنت خارج جدران الدير .. وأصبح ما يملكه النجع من أرض زراعية اثنتين وعشرين فداناً .. وتمتد الأرض الزراعية حتى حدود نجع العيساوية (وكل سكانه من المسلمين) .. وتحيط بهذه المساحة الخضراء أشجار النخيل والنبق والصفصاف .. وفى شرق الدير تمتد المقابر .. ونجد محاولات التنقيب التى كان يقوم بها لصوص المقابر .. ويطلق على مجموعة هذه المقابر الكفارية .. وكما سبق أن ذكرت فإن كل سكان نجع

مارجرجس من الأقباط ولعل هذا نتيجة أن هذا الدير القبطى لم يلجأ إليه إلا الأقباط .. وعندما جاء نسيم حنين لدراسة هذا النجع وجد أن عدد المتعلمين لم يتجاوز ثمانية أطفال ورجلين ..

ويحد النجع من الشرق الصحراء وفى الغرب تجرى ترعة الأحادية، التى يجب عبورها للوصول إلى جسر النيل .. وهكذا يبدو هذا النجع منطقياً على نفسه، معزولاً عن العالم الخارجى .. وليس هناك من يتعامل مع سكانه إلا سكان نجع العيساوية حيث يقيم العمدة، وهم على درجة من اليسار، وهم الذين يأتون إلى نجع مارجرجس لشراء ما يحتاجون إليه مثل زيل الحمام، وفى نجع العيساوية نجد مدرسة ابتدائية ووحدة زراعية .. والعلاقات الإنسانية بين سكان النجعين تفتقد التعاون والاحترام والثقة .. (هكذا كان الأمر فى زمن الدراسة أى ما بين ١٩٧١ و ١٩٧٣)، ولعل القصة التى سجلتها هنا ترينا نموذجاً واقعياً يجسد لنا شكلاً من أشكال هذه العلاقة الإنسانية والاجتماعية والاقتصادية بين سكان هذين النجعين .. نجع مارجرجس ونجع العيساوية.

نجع مارجرجس

تنتشر فى صحراء أخميم أديرة كثيرة .. دير باخوم، ودير الملاك، ودير الشهداء، ودير أبو بسادة، ودير العدرا، ودير الحديد أو دير مارجرجس، ومن هنا جاء اسم هذا النجع، أما لماذا أطلق عليه دير الحديد فذلك لأن هناك قطعة من الحديد مثبتة بالمسامير على باب الدير البحرى.

وفى بداية هذا القرن لم يكن نجع مارجرجس إلا مجموعة من العشش تتكوى داخل أسوار الدير .. ولما ضاق الفناء بسكانه اضطر القادمون الجدد إلى بناء عشش خارج أسوار الدير .. ويتقدم الزمن ويتقدم الحالة الاقتصادية تمكن البعض من أن يستبدلوا بهذه العشش بيوتاً من دور أو دورين .. ولقد قدم لنا نسيم حنين وصفاً معمارياً لبيت من هذه البيوت حيث تعيش عائلتان (شقيقان وأمهات وهما متزوجان ولكل منهما ثلاثة أطفال) .. فإذا دخلنا مع المؤلف نجد فى الفناء جرة للماء كما نجد السلم الذى يصعد إلى سطح .. كما نجد زريبة الحيوان فيها مخول (إناء من الطين لأكل الحيوان) لحمار وآخر لبقرة وثالث لبقرة أخرى .. ونجد أيضاً مكاناً تحفظ فيه الآلات والأدوات الزراعية ومواد الوقود لإشعال الفرن والكانون .. ثم نجد مكاناً مخصصاً لنوم أحد الأخوين .. حيث نشاهد دكة مفروشة وفى أحد أركان هذا الفناء الواسع نجد عدة مخاول (جمع مخول) لأكل الحيوانات الأخرى، .. فإذا انتقلنا إلى

الدور الأول نجد المكان المخصص لأحد الأخوين وعائلته، ونجد صندوقاً تحتفظ فيه الزوجة بأشياءها الخاصة (سحارة)، ثم نجد مكاناً آخر مخصصاً لعائلة الأخ الآخر، ونجد الصوامع والرواق حيث تحفظ الغلال.. فإذا انتقلنا إلى السطح نجد مكاناً مخصصاً للنوم الأم.. ومخزناً للحبوب وحجرة الدجاج وأخيراً نصل إلى برج الحمام..

وهذه الأسرة تعتبر من الأسر المتوسطة في هذا النجع الفقير؛ فهي تملك فدانين وثلاث بقرات وحمارين ومعتزتين وبعض الدجاج والحمام والأرانب.

الحياة المادية

يمارس سكان نجع مار جرجس الزراعة مثل كل الفلاحين في كل العزب والنجوع في مصر.. كما يمارسون - بجانب الزراعة - الصيد.. وعن طريق بيع الأسماك التي يحصلون عليها يشترون ما يحتاجون إليه من السوق القريب.. ويبدأ عمل الصيادين في منتصف الليل ويستمر حتى الفجر.. وعند الفجر يعودون إلى بيوتهم ويتناولون طعام الإفطار مع أفراد عائلاتهم من هذا السمك.. ثم يستريحون.. وبعد هذه الساعات القليلة من الراحة يستأنفون عملهم في زراعة أرضهم..

وعندما يحدثنا نسيم حنين عن الزراعة وعن الصيد فإنه لا يترك شيئاً يتعلق بهذين العاملين دون أن يحدثنا عنه.. بالكلمة وبالرسومات التوضيحية وبالصور الفوتوغرافية.. عن الأدوات الزراعية وعن أنواع الشباك وطرق الصيد المختلفة، يحدثنا نسيم حنين عن كل التفاصيل المتعلقة بها.. وهو يشرح لنا في إسهاب كل ما يتعلق بحياة الفلاح المصري المادية.. وتكاد - الحقائق التي قدمها لنا عن نجع مار جرجس - أن تتكرر في كل دراسة عن القرية المصرية.. ولهذا كان عنوان الدراسة «نجع مار جرجس.. قرية من الصعيد، صادقاً كل الصدق، وهو حين يحدثنا عن الزراعة يذكر تلك المحاصيل التي يقوم فلاح نجع مار جرجس بزراعتها وما يتعلق بها من أعمال وأنشطة متعددة ومتنوعة.. وعندما يحدثنا عن الصيد يذكر أنواع الأسماك وطرق صيدها.. ويؤكد كل كلمة ويوضحها بالرسم وبالصورة.. كما سبق أن ذكرت.. وهو يفعل الشيء نفسه عندما يدخل بيتاً من بيوت النجع.. إنه يقدم لنا كل ما تقع عليه عينه الفاحصة من أثاث وأدوات.. ومن غلال وحبوب.. ومن طيور وحيوان.. وكأنه يريد أن يقدم لنا فيلماً تسجيلياً ناطقاً عن نجع مار جرجس - أو عن القرية المصرية إذا أردنا الدقة - وهو عندما يتحرك في الواقع الخارجى لهذا النجع نراه يقف عند أدوات الري المعروفة

والتي نشاهدها في كل قرية.. مثل الساقية والشادوف وغيرهما.. لا توجد طاحونة لطحن الغلال في نجع مار جرجس ولهذا يتجه سكان النجع إلى نجع كوله حيث توجد طاحونة لهذا الغرض.. وينتقل نسيم حنين من عملية الطحن إلى العمليات المتعلقة بالخبيز.. ويصف لنا كيف ترسم الفلاحة صليبين على سطح العجين من قبيل البركة.. وقبل البدء في عملية الخبيز تردد الفلاحة وهي أمام الفرن «بسم الله القوي.. اسمك يارب.. بارك يارب في العجين زى ما باركت في بحر النيل»، ويذكر لنا نسيم حنين أنواع الخبز الثلاثة وطريقة خبيزها.. وهذه الأنواع هي:

١ - البتاو (أو الظلوط) من الذرة الصيفى.

٢ - الرغفان (أو العيش الشمسى) من القمح.

٣ - البتون الذى يخلط بالزبد واللبن وهو من القمح.

وبجانب هذه الأنواع من الخبز (العيش) تصنع الفلاحة من الدقيق ما يسمى بالمخروطة والفادوشه والمفتله والفطير والجروش (نوع من الفطير).

وعن طعام سكان مار جرجس يقول لنا نسيم حنين إنهم يأكلون السمك والجبن والمش والبلح مع الخبز ويشربون الشاي ويدخن الرجال الجوزة.. فى الصباح (الإفطار) تتناول النساء والأطفال إفطارهم فى البيت، ويقوم أحد الأطفال بحمل الطعام إلى الغيط حيث يعمل الرجل.. ويتكون الفطور من بقايا طعام العشاء مع قطعة من الجبن وقليل من المش، وإذا كان رب البيت من الصيادين فإنه يتناول الفطور مع أسرته، والذي يتكون من السمك المشوى.. وفى أحيان كثيرة عندما يكثُر العمل فى الغيط نجد عائلات بكل أفرادها تتناول الطعام معاً بالقرب من حقولهم. وأما وجبة الغداء والتي تتكون عادة من المش ومن السمك المملح (الملوحة) وهو السمك الصغير الذى لم يتم بيعه فى السوق.. هذه الوجبة ترسل إلى الرجال فى الغيط. وفى المساء، عند غروب الشمس، ينتهى يوم العمل ويعود الفلاحون إلى بيوتهم ويتناول أفراد الأسر جميعاً طعام العشاء الذى يعتبر الوجبة الرئيسية.

وقبل تناول الطعام يردد الجميع «سمينا باسم الله، ويد الله قبل أيدينا».

وبجانب الزراعة والصيد نجد المرأة فى النجع تقوم بأعمال كثيرة، هذا بالإضافة إلى عملها اليومي فى بيتها، وبالإضافة إلى معاونة زوجها فى عمله فلاحاً أو صياداً. ولقد توقف نسيم حنين عند تلك الشجرة التى يرتبط كل جزء فيها

بعمل من الأعمال التي تشارك فيها المرأة.. هذه الشجرة هي النخلة.. وتكثر أشجار النخيل في نجع مارجرجس.. ولما كانت النخلة من أهم معالم النجع فكثيراً ما تتردد هذه العبارات «بالقرب من نخلة فلان، لتحديد أماكن اللقاء أو حدث من أحداث النجع».

ويرسم لنا نسيم حنين النخلة ويصورها ويوضح لنا كل أجزائها: السعف، الجريد، السلال، العرجون، الليف، الكرنيف (حيث تنبت الأوراق)، الزباطه، وتلعب النخلة دوراً مهماً ورئيسياً في حياة أبناء وبنات مارجرجس.. ويطلق على النخلة عدة أسماء.. وهي مصدر عدة حرف وصناعات ترتبط بالبيت كما ترتبط بالمواسم والأعياد.. فمن السعف يصنع المنقطف أو الفلق، والقفة، والعلاقة، والقطوم، والطبق. ومن الجريد أسقف البيوت، ومن السلّة (السلال) يصنع أغطية الجرار (البلايص)، ومن العرجون تصنع الحبال المستعملة في الساقية، وفي عمل الشدة والجالوص في صناعة الجبن، ولربط الجريد لأسقف البيت ويستعمل العرجون أيضاً للوقود، ومن الليف تصنع الحبال، ومن الزباطه تصنع الحبال للساقية ولعمل المكائس ومن جذع النخلة يصنع الفلج للأسقف.. والبلح يؤكل ناضجاً أو غير ناضج (البلح الأخضر المعروف بالنارخ).. وهذا الباحث الجاد الصبور لا يترك صغيرة أو كبيرة إلا ويقف عندها وقفة تطول حتى يتم شرحها ووصفها وتصويرها ورسمها.. ويكفي أن أسجل هنا أنه خصص للنخلة عشرين صفحة (١٧٩ - ١٩٧) بما تحويها من صور فوتوغرافية ورسومات توضيحية.

ثم ينتقل من النخلة إلى الفخار.. ويتناول بالوصف والشرح، بالكلمة والصورة، كل الأواني المصنوعة من الفخار، ويتناول أيضاً طرق عملها، وفوائدها في حياة الديارين (سكان الدير).

وينتقل بعد ذلك إلى ملابس الرجال والنساء والأطفال وإلى ألوان وأدوات الزينة، ثم يتعرض إلى ألوان الوشم على الوجه وبخاصة الذقن.. وأهم أشكال وصور الوشم وأكثرها انتشاراً هو الصليب.

وعندما يعدد لنا الأمراض المنتشرة في نجع مارجرجس يقدم لنا الباحث الشعبي ألوان الطب الشعبي لعلاج هذه الأمراض (لا يوجد في هذا النجع أو في نجع العيساوية مستوصف.. حتى عام ١٩٧٣)..

ومن الطريف في هذه الدراسة الشاملة أن نسيم حنين وهو يحدثنا عن مراحل العمر.. من الطفولة حتى الشيخوخة يقدم

دليلاً بأسماء الأطفال (البدين والبنات) المنتشرة في نجع مارجرجس، من أسماء الأولاد مثلاً أسعد وعطية وبخيت وفرحان (وهي أسماء تدل على التفاؤل والأمل في مستقبل أفضل)، ومن أسماء البنات إنعام وفردوس وكندز ونور وفضة (وكلها تعبر عن أحلام نجع مارجرجس) ثم يحدثنا نسيم حنين عن تقاليد وعادات الزواج في نجع مارجرجس.. وأكتفى هنا بحديث الباحث عن «ليلة الحنة»، وهي الليلة السابقة للفرح (حفلة الزفاف).. وتكون هذه الليلة في مساء يوم السبت.. حيث يذهب أحد كبار النجع إلى بيت العريس ومعه طبق الحنة وعلى سطحه ثلاث شمعات ويتبعه فريق من العازفين على الطبل وبالزمار. يضع الرجل الطبق فوق رأسه ويأخذ في الرقص على نغمات الموسيقى وهو يردد:

الحنة القوصى يا ولد (من بلدة قوص)

أرقص بفلوسى يا ولد

ويتقدم أفراد الموكب ويضعون النقطة في طبق صغير «ينقطنون»، وعند كل «نقطة» يقف حامل طبق الحنة ويتوقف عن الرقص وهو يردد: يا محبين العريس.. ينقط بالصحيح

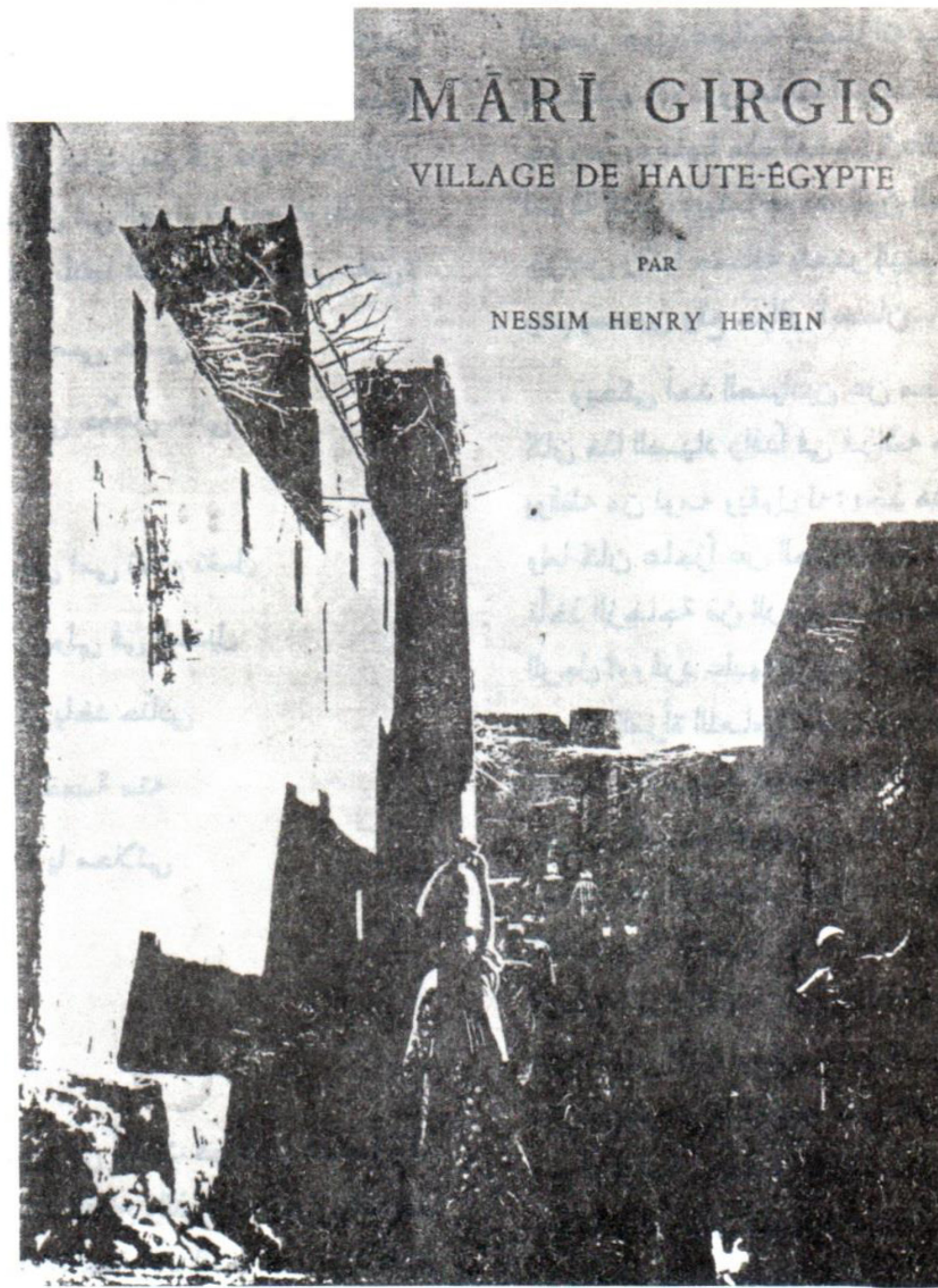
خلافة خير.. خلف الله عليكم

وذلك لكى يشجع الآخرين على وضع النقطة (خمسة قروش صحيحة أو أكثر).. ومن يضع النقطة يتقدم إلى طبق الحنة ويأخذ جزءاً من الحنة، ثم يأخذ في الرقص.. وفي نهاية هذا الطقس يتقاسم حامل طبق الحنة والطبال والزمار ما تجمع في طبق النقطة.

ويتكرر هذا الطقس بالقرب من بيت العروسة.. ويتكون الموكب من صديقات وقريبات العروسة.. يرقصن ويغنين ويضعن النقطة.. وفي النهاية تتقاسم حاملة طبق الحنة والطبال نفود النقطة.

الألعاب: هناك ألعاب للأطفال، للبنات والبدين، كما يجد الرجال وقتاً للعب بجانب أعمالهم الكثيرة، ولعل المرأة هي من يعمل كل الوقت؛ ولكنها تشارك في الأفراح.. ونحن نعرف المهام الكثيرة التي تقوم بها أم العروسة..

ألعاب الأطفال: يلعب الأولاد والبنات بهذه المواد الموجودة في البيئة التي يعيشون فيها ويتحركون.. يلعب الأولاد بالطين (كما كان يفعل الفنان المصرى مختار) وتلعب البنات بالبوص وبالأحجار.. من عידان البوص تصنع البنات العرائس وما يرتبط بالعرائس من أثاث.. كما يصنع الأولاد من عידان البوص العريبات والمسدسات والصفارات..



- غلاف كتاب «مارجرجس قرية من الصعيد».



- نموذج للعمارة التقليدية المصرية من قرية مارجرجس.

وعندما يلعب الأطفال تصاحب ألعابهم الأغاني.. وكثيراً ما نجد في هذه الأغاني كلمات غير مفهومة لعلها جاءت لجرسها وموسيقاها دون التقيد بأى معنى من المعانى وأكتفى هنا بهذه اللعبة التى يطلق عليها «حمامة جدتى»، وتلعبها البنات.. تجلس بنتان على الأرض، ومع كل منهما حجران.. ترمى الواحدة بأحد الحجرين فى الهواء ثم تمسك بالحجر الآخر، وترميه فى الهواء وهى تلتقط الحجر الأول وهى تغنى:

يا حمامة جدتى لا قطة حصى حصى

من جنينة محمصا حمصنى حمص حالى

بنت حسين الهوارى

يا شمروخ اطلع وانزل خلى امى تطلع تغسل

تغسلى توبى الحرير وطبقهولى فى المنديل

والمنديل نمنة حنة حدش ياخذ حناتى

لما يجوا عماتى عماتى خمسة سته

يلعبوا تحت الدكة يا دكة يا محلاتى

شيخ العرب جواكى

شلتحها.. ملحها

كب الرز مطرحها..

أما الرجال فإنهم يلعبون فى أوقات فراغهم عندما يقل عملهم فى الحقل، بعد حصاد القمح والذرة الصيفى ولعبتهم المفضلة هى «السيجة»، ولعلها اللعبة الأم للشطرنج.. ويشترك فى هذه اللعبة رجلان ويجلسان على الأرض وبينهما رسم مربع مقسم إلى ٢٥ خانة، ومع كل لاعب اثنتا عشرة قطعة من الأحجار الصغيرة (من لونين مختلفين) .. ويضع كل لاعب أحجاره وتبقى الخانة الوسطى فارغة، ويحاول كل لاعب أن يوقف حركة أحجار خصمه، وذلك إذا انحصر حجر بين حجرين للخصم.. والحجرة المحاصرة تحسب للغالب.. وتنتهى اللعبة، والغالب هو الذى ينجح فى طرد أحجار خصمه.. وهذه اللعبة تحتاج إلى وقت طويل وصبر.. وتفكير قبل أية حركة.

الحياة الروحية

مارجرس (الشهيد العظيم مارجرس) هو حامى وراعى وحارس نجع مارجرس.. مكاناً وسكاناً.. بل هو حارس المنطقة كلها.. وتحتفل المنطقة بكل سكانها ونجوعها من المسلمين والأقباط بعيدى ميلاده واستشهاده - ٧ هاتور و٢٣

برموده من كل عام - وفى السنكار (كتاب القديسين) نقرأ عن سيرته فى يوم ١٢ كيهك.. والحياة الروحية لسكان مارجرس تتمحور حول عجائبه ومعجزاته وحياته البطولية التى توجت باستشهاده.. ويحدثنا المؤلف عن بعض معجزات مارجرس، ومنها هذه المعجزة عندما جاء بعض اللصوص لسرقه الدير، وبينما هم يتسلقون الحائط الجنوبي للدير إذا بمارجرس راكباً حصانه ينحدر إليهم من الجبل، وأصابهم الذعر وهم يسمعون وقع حوافر الحصان.. وانطلقوا هاربين.

ويحكى أحد الصيادين عن معجزة أخرى لمارجرس.. كان هذا الصياد راقدًا فى فراشه مريضاً، وإذا به يرى رجلاً يوقظه من نومه ويقول له: «خذ هذه الزجاجة واشرب منها»، ولما كان عاجزاً عن الحركة فقد أيقظ زوجته وطلب منها أن تأخذ الزجاجة من الرجل، ودهشت المرأة وسألته: «أين هو هذا الرجل؟»، فرد عليها زوجها: «ها هو.. هل ترين.. إنه راحل»، وعادوا المرأة النعاس فنامت وعاد الرجل مرة أخرى وقال للصياد: «قم وخذ الزجاجة»، فأجاب الصياد: «أنا غير قادر على أن أقوم من فراشى»، وعاد مرة أخرى يدعو زوجته قائلاً: «خذى هذه الزجاجة»، فأجابته: «أين هى هذه الزجاجة؟»، فقال لها زوجها غاضباً «يا امرأة، ها هو يرحل من جديد»، وعاد الرجل للمرة الثالثة يكرر ما قاله فى المراتين، أجابه الصياد «لا يمكننى النهوض.. من أنت؟»، فأجاب الرجل: «أنا مارجرس»، وأعانه بيده على القيام، وساعده على أن يشرب من الزجاجة. وبعد أن شرب الصياد ما فى الزجاجة رقد فى فراشه ونام. وفى الصباح استيقظ الصياد وأكل سمكاً وخبزاً.. ثم استراح قليلاً.. وعاد مرة أخرى وأكل ما تبقى من السمك.. وهذا الصياد لم يكن قد تناول طعاماً طوال الأسبوع.

أماكن مقدسة: فى نجع مارجرس توجد أماكن يحيطها سكان الدير - الديارة - بالتقديس، ويتبركون بها ويحتمون بها وقت الشدة والضيق والحاجة.. على بعد كيلومتر من النجع توجد شجرة نبق.. وهى شجرة معمرة.. ومثمرة أيضاً.. وهى مصدر رهبة وتقديس واحترام، ولا يقربها أحد، ولا يجروا أحد على أن يأخذ ثمارها.. ولهذا يشاهد حول الشجرة هذا النبق الجاف الذى لم يمسه أحد.. والآباء يمنعون الأطفال من الاقتراب.. هكذا علمهم الآباء والأجداد.. وهذه الشجرة موضوع دائم لحديث السكان.. الكبار والصغار ويطلق عليها «نبقة رينا». ومن الطريف واللافت للنظر أن فى هذا النجع القبطى يوجد مكان مقدس هو قبر المسلم الطيب الشيخ حامد.. وهذا القبر يقع على بعد ربع كيلومتر شرق الدير.. وسكان مارجرس يحبون ويحترمون ويقدمون الشيوخ حامد،



نماذج بشرية من قرية مارجرس.

ويقدمون له النذور، كما تقدم إلى هذا الشيخ الطيب النذور من نجوع حوله (حيث توجد الطاحونة التي يطحن فيها سكان مارجرجس غلالهم)، وعرب العزبة، والزرابي، وعزب البحر، وعيساوية غرب..

ومن تقاليد نجع مارجرجس أن العرسان يذهبون يوم فرحهم (زفافهم) إلى قبر الشيخ حامد للحصول على بركته قبل إتمام مراسم الزواج .

ومن كرامات الشيخ حامد الذي يشترك مع مارجرجس في حماية مصالح سكان النجع أن أحد الفلاحين كان يزرع بصلاً بالقرب من قبر الشيخ حامد الذي يبعد عن مساكن النجع، وذات يوم جاء اللصوص لسرقه البصل، وعندما وصلوا إلى الحقل ليلاً لم يجدوا بصلاً بل وجدوا حلفاً في الحقل .. وكرروا المحاولة ثلاث مرات في ثلاث ليال متوالية، وفي كل ليلة يشاهدون الحقل مزروعاً بنبات الحلفا، وأخيراً عرف هؤلاء اللصوص أن الشيخ حامد هو الذي يوهبهم أن الذي جاءوا ليسرقوه لم يكن بصلاً بل مجرد حاف.

وسكان النجع يحتفلون بمولد الشيخ حامد ويوزعون الملابس والبَنُون (الفطير) على زوار المولد والمختلفين إلى الشيخ الطيب..

وهناك «بئر العين» التي تقع تحت صخرة كبيرة منتزعة من الجبل، ويقال إن الشيخ شيوخون هو الذي أوقفها وهي منحدره نحو النجع، ومن تقاليد سكان النجع أنهم يخلطون الحنة بماء هذه البئر، ويحنون هذا الجزء من الصخرة الذي يظل العين (أو البئر) ويقال إن هذا الجزء من الصخرة هو مكان يد الشيخ عندما أوقف الصخرة، أما البئر (البير أو العين) فهي المكان الذي وضع عليه هذا الشيخ الطيب قدمه..

وإلى هذه العين مُتَجِه المرأة العقيم، وتردد وهي تستحم في ماء «بئر العين» هذه الأغنية:

يا بئر العين طريقك ملف ملف

وان عطاني ربي لروحك في زفة

يا بئر العين طريقك سلاسل، سلاسل

واللي يشرب منك يروى المسافر،

وفي إحدى أمسيات الصيف يتجه الفلاحون على جمالهم إلى «بئر العين»، ويحملون معهم ما يحتاجونه في الطريق وفي أثناء إقامتهم عند «بئر العين»، معهم فريق من المغنين والعازفين .. وهناك يطلبون من الشيخ شيوخون أن يحقق لهم

ما يريدون.. وعندما ذهب المؤلف إلى هذه البئر مع أحد أبناء اخميم وعندما وصل إلى حيث توجد مجموعة من الأحجار يطلق عليها «غفير الوادي» (وادي الشيخ شيوخون) .. طلب منه مرافقه أن يطوفا حول هذه الأحجار قبل الدخول في الوادي حتى يعودوا من زيارتهم سالمين دون أن يمسه شيء.

ويحدثنا نسيم حنين عن الأعياد التي يحتفل بها سكان مارجرجس وهي الأعياد القبطية: عيد الميلاد (عيد اللبن)، وعيد الغطاس، وخميس العهد، وحد السعف، وعيد القيامة، وعيد العدرا، وعيد الشهداء ... كما يحتفلون بمار جرجس في يوم مولده ويوم استشهاده، كما يحتفلون بمولد الشيخ حامد وبمولد الشيخ شيوخون (في «بئر العين»).

الأدب الشعبي في مارجرجس

وحتى تكتمل صورة شخصية مارجرجس لابد أن أقدم للقارئ بعض ما سجله نسيم حنين من فوازير ومن أمثال شعبية ومن أغاني هذا النجع الصعيدي، ثم أختتم - كما فعل المؤلف - ببعض الألفاظ التي يحتويها قاموس سكان مارجرجس..

الفوازير:

١ - شى خد مالى ومال ابوى (الدخان).

٢ - ابو سها وادوسها وادفع فلوسها (السيجارة).

٣ - شى ان ربطته يمشى وان حليته يوقف (يوجف): (الحذاء)

٤ - أبويا بنالى قصر (جصر) ما يسعنيش غير وحدي (الجلابية).

٥ - شى طويل طويل وضراه فى عبّه (البئر).

٦ - أربع بلحات فى الطبق بركات (أثناء البقرة)

٧ - أربع مكبات (جمع مكبة) ع الجسر مكفيات (أقدام الجمل).

٨ - قالب صابون فى الأرض مدفون (الفجل).

٩ - بصله حراقة فى الطاقة (العقرب).

١٠ - سردال دك دك لاينحل ولاينفك (البيضة).

١١ - أبويا بنالى مندرة فيها الضحك والكركرة (القلة).

١٢ - نخلتنا العويرة ما فيهاش غير بلحة زينة والباقي صيص (السماء والقمر والنجوم).

١٣ - لوح برسيم يرش الدنيا وام الدين (النجوم) .

١٤ - صحن زلزلج لايتكب ولايتلجلج (يتلقلق) ، (القمر) .

١٥ - مركب غوازي جاية تظاظي (العصافير)

الأمثال الشعبية :

١ - دل أخيك المؤمن على طريق الخير

٢ - حرس ولا تخون

٣ - الجار الهني أخير من الأخو البعيد

٤ - عيشة الندامة ولا لحة الجبانة

٥ - الفقر بلا دين هو الغنى الكامل

٦ - الجواز عند النصاره زى عقدة الحريرة

٧ - قط خص ولا جمل شرك

٨ - فصاية تسند الزير

٩ - ولاكل من لف العمامة خال ولا كل من ركب الفرس خيال

١٠ - الطشطشة ولا العمى الكامل

١١ - غير ولا تحسد

١٢ - يا ما زالت من راكبين الخيل

١٣ - بين الجار والجار نار

١٤ - ان عشت حمارتك من الغرب رسيها (أجهضها)

الأغاني

١ - الليل كما الغول

وكل الناس تخاف منه

إلا قتيل المحنة لم يخاف منه

البنيت جالت (قالت) لابوها

ولا اختشت منه

توب الحيا داب يابه

والنهد بان منه

والزرع اللي بحرى البلد طاب

عجل عليه لمه

ليطير الظنايا يقطعوا النوار منه

يعولوك همه

٢ - لولاك يا حلو لولاك

لم كنا جينا هنا لولاك

يا مورد الخدين

سبونا العدى وياك

والله ما تجينى يا جميل

لقعدك قعدة السلطان على الكرسي

وأزمزم الكاس وأسقيك من جلاب تونس (اسجيك)

يا أعز من نور عيني سلامات

٣ - يا حلو ياللى قميص النوم شكا منك (جميعص) حنكك ينحط

(ينقط) عسل بلّ القميص (الجميعص) منك والله إن عطوني

خزاين مال فى سنك لابتعر المال وأخذ غيتى منك

٤ - عجبى على حنة حليوة

فى إيدها اليمين خاتم

طلبت منها الوصال

قالت يا جدع رب العباد خاتم (جالت)

واذا كان بدك فى يا جميل

روح لابويا بحرى البلد حاكم

وعدّ له المهر على كفّه وتعالى

نطير الدم اللى ليه زمان خاتم

٥ - أبويا بنالى قصر (جصر) بنبل وخطافات

وعمل عليه غفر ميت نفر

عجبى على جدع زين فات على الميه نعسها

وخد وصاله من المحبوب وخطى وفات

٦ - طلق (طج) الهوى ع الباب

قلت (جلت) الحبيب جانى

أتاريك يا باب كذاب

تنهز بالعانى

٧ - تحب راجل تعيش راجل تموت راجل

تحب مرة تلف أملك ولم عدت عاد راجل

تضيع مالك على راجل تلاقى رجال

تضيع مالك على حرمة تلف أملك تصبح فقير الحال

قعدت أدور على الرفق مالفيتش (مالجيتش) .

وأخيراً هاهى بعض المفردات المستعملة فى لهجة وفى حياة مارجرجس:

● أيقونة (اللوحة الدينية التى تعلق على جدران الكنيسة والكلمة يونانية وتعنى صورة وتطلق جونه (قونة) .

● عيد النجطة (النقطة): بداية الفيضان، يقال إن هذه النقطة تشير إلى دموع إيزيس على زوجها أوزوريس .

● هوب: لون من الغناء يصاحب العمل فى الشادوف .

● حلفا: نبات شيطانى ينمو على ضفة التربة .

● غوايش (غويشة) وهى الأساور ويطلق عليها عنادى عندما تكون من الزجاج .

● فروج : دجاج .

● عين الهوا: فتحه فى الفرن تنظم مرور الهواء

وتضبط الحرارة داخل الفرن .

● جبنيوت: الخطونة .

● الفرخ: الزفاف .

● جنديل (قنديل): يطلق على سنبلة القمح وعلى مصباح يضاء بالزيت، ويطلق على طقس كنسى (دينى) يقام فى البيت .

● جرجرة: مكنسة .

● جرينة (قرينة): الأخت التى يقال إنها الروح التى هى عدوة صاحبها حسب العرف السائد، ولاشك أن هذا العرف يعتمد على موروث فرعونى قديم .

● كحريت: البيض .

● جصر (قصر): سكن القسيس أو راعى الكنيسة .

● جطينة (قطينة): جلابية من القطن .

● عازل: تطلق على الابن الذى يترك بيت أبيه ليعيش مستقلاً بعيداً عن رعاية أبيه .

● بشكور: أداة من الخشب أو الجريد لسحب الخبز من الفرن عند نضجه .

● بيعة: كنية .

● دج (دق): وشم .

● بحة: بطّة .

● ديار: ساكن الدير .

● ديوان: قاعة الاستقبال .

● مدج: مدق .

● مالطى: ديك رومى (وهو يعبر عن النفخة الكدابة أى الادعاء والتظاهر، ويطلق عليه فى اللغة الفرنسية ديك هندى (ربما نسبة إلى المهرجا) وفى الإنجليزية ديك تركى (يدل على رأى الإنجليز فى غرور التركى فى الزمن القديم) وفى لهجتنا المصرية نقول ديك رومى (ونحن نعرف مدى غرور الرومان عندما احتك بهم المصريون قديماً) .

● زوال: شبح .

● طوالة أو نحول أو هذاسة: مكان لأكل الحيوان .

● واجب: العزاء .

● رهبة أو رحبة: حوش أو فناء الدير .

● شخلعة: عقد من الذهب .

● طيّاب: ريح الشمال .

وأكتفى بهذا القدر من قاموس نجع مارجرجس، وأردت به أن أحيطك علماً بالجو اللغوى لهذا النجع الصعيدى .

وكأن الظروف التاريخية والجغرافية والاجتماعية والإنثولوجية قد وفرت للدكتور نسيم حنين هذه العينة البشرية .. عزلتها .. وجعلتها صالحة للدراسة فى هذا المعمل البشرى الطبيعى .. هذه العينة المصرية القبطية التى تتكون من أكثر من أربعين عائلة تسكن داخل أسوار الدير وخارجه .. وهناك فى نجع العيساوية عينة مصرية مسلمة تنتظر عالماً مصرياً آخر ليقوم بدراسة عنها حتى يمكن الوصول - من نتائج هاتين الدراستين - إلى حقائق جديدة تكشف لنا جوهر النفس المصرية .

نجع مارجرجس فى عام ١٩٨٦

لعل أهم إنجاز علمى قدمه نسيم حنين فى هذه الدراسة (التي انتهى المعهد من طبعتها فى أبريل ١٩٨٨) بجانب بحثه الشامل وتحقيقه الدقيق فى كل النواحي المتعلقة بشخصية نجع مارجرجس - مادياً وروحياً - وبجانب هذا الإسهام فى ميدان الفولكلور المصرى عن طريق نصوص الأغاني والأمثال الشعبية والفوازير والعادات والتقاليد فى هذا المجتمع .

بجانب هذا المجهود العلمى الشاق الذى تم فيما بين الأعوام ١٩٧١ و ١٩٧٣ ، وحرصاً من هذا الباحث الأمين على أن تأتى دراسته شاملة وكاملة أنه بعد ثلاثة عشر عاماً من إتمام البحث .. أى فى عام ١٩٨٦ عاد إلى زيارة هذا النجع ، وفى ملحق فى نهاية الكتاب نرى نتيجة هذه الزيارة التى أرى أنه بها وضع اللمسات الأخيرة للوحته عن نجع مارجرجس .. سكاناً ومكاناً .

وجد نسيم حنين النجع فى عام ١٩٨٦ قد تغيرت ملامحه وسماته الاجتماعية والاقتصادية والإنسانية .. لقد تغيرت أدوات الإنتاج وتغيرت بالتالى العلاقات مع الأرض وبين السكان ومع العالم الخارجى . تغيرت أشياء كثيرة بسبب دخول مصر فى عصر الانفتاح .. وعرف سكان مارجرجس - لأول مرة - الهجرة إلى مدن البترول .. وعرفوا عن طريق المال الطريق إلى الأجهزة الكهربائية سواء فى البيت أو فى الغيط .. لقد تغيرت الصورة القديمة التى سجلها نسيم حنين بالكلمة وبالصورة وبالرسم التوضيحي (شارك فى التصوير الفوتوغرافى المصور الفنان ألان لكليز .. المصور بالمعهد الفرنسى) .. ودخل نجع مارجرجس عصر الكهرباء أيضاً .. ومن كانوا يعملون فى صناعة الأدوات والآلات القديمة البدائية قد انتقلوا إلى أعمال أخرى أو هاجروا إلى مدن البترول .. ولابد أن هذه التغيرات قد حدثت فى نجع العيساوية وفى النجوع والقرى والمدن المصرية جميعاً .. وكما نحن فى حاجة اقتصادية واجتماعية وإنسانية لدراسة شاملة عن عصر الانفتاح .

وكان نسيم حنين يقول لنا ولعلماء مصر إنه لو كان قد قام بدراسة نجع مارجرجس عام ١٩٨٦ لقدم عملاً آخر مختلفاً كل الاختلاف عن عمله الحالى (٤٤٤ من القطع الكبير + ثمانون صورة فوتوغرافية + ٢٥٠ رسماً توضيحياً وكروكياً) ...

وهكذا صدقت توقعات العالم المصنولوجى سيرج سونرون (١٩٢٧ - ١٩٧٦) التى سجلها عن هذه الدراسة عام ١٩٧٣ .

هذه الدراسة الجادة الشاملة عن نجع مارجرجس .. هذا النجع القبطى (المصرى) الذى يقع فى محافظة سوهاج (على بعد ١٢ كم من أخميم) التى قام بها الدكتور نسيم هنرى حنين والتى صدرت عن المعهد الفرنسى للآثار الشرقية (المنيرة - القاهرة) فى أبريل ١٩٨٨ تعتبر من أهم الدراسات التى صدرت عن القرية المصرية ، وهى من الدراسات المهمة التى تحدثت عنها الصحف الفرنسية حديثاً يفيض بالتقدير والثناء على هذا المجهود العلمى الذى قام به نسيم حنين .. هذا

المجهود الذى يشعر القارئ وهو يقرأه ويتابع خطواته أن فريقاً كاملاً من علماء الاجتماع والزراعة والفولكلور والإثنوجرافيا والحضارة قد قام به .. وكأن هذه الشهور التسعة (ما بين ١٩٧١ - ١٩٧٣) التى كانت مدة الدراسة امتدت تسع سنوات ..

لم يترك نسيم حنين ملمحاً من ملامح مارجرجس .. مكاناً وسكاناً إلا وتوقف عنده طويلاً لإبراز كل خطوطه وكل ألوانه سواء فى الزراعة أو الصيد .. أو عادات وتقاليد وأعمال السكان الأخرى غير هذين العاملين الأساسيين .. وكما تحدث طويلاً عن نشاط المرأة فى نجع مارجرجس فى البيت والغيط (وأنا أذكر هنا هذا العمل الروائى العظيم للقاص المصرى الراحل الصديق عبدالحكيم قاسم وأقصد به «أيام الإنسان السبعة») .. ويخرج القارئ وهو يمتلك صورة كاملة الملامح ، واضحة القسمات ، بارزة السمات عن نجع مارجرجس (بل عن كل قرية مصرية) .. يخرج قارئ هذا العمل الضخم وكأنه عاش فى نجع مارجرجس وتعرف على سكانه .. وعلى أعمالهم وعلى كل ألوان نشاطهم المتعددة والمتنوعة .. وعرف حياتهم الاجتماعية والاقتصادية وعرف أيضاً عاداتهم وتقاليدهم وعرف مآثوراتهم الشعبية من أمثال شعبية وفوازير وأغانٍ فى العمل وفى المناسبات الاجتماعية والروحية الأخرى .. عاش معهم فى أعيادهم وفى مواسمهم وموالمهم .. وعرف أيضاً ألعابهم .. وعاش أفراحهم القليلة وأحزانهم الكثيرة القليلة .. وكان أيضاً ضيفاً عليهم .. وشاركهم طعامهم وتقبل كرمهم وترحيبهم .. واستمع إلى شكاوهم من افتقار النجع إلى مستوصف .. وإلى مدرسة .. وإلى وحدة زراعية خاصة .. وإلى طاحونة (بدلاً من الانتقال إلى نجع كوله) وضحك معهم وغنى معهم .. ولعله وجد وقتاً ليلعب معهم لعبة «السيجة» (التي أراها الأصل البعيد للعبة الشطرنج) وتعرف أثناء وجوده فى مساكنهم على أثاثهم البسيط وعلى أدوات ووسائل حياتهم البيتية .. شاهد القرن والكانون .. وأماكن أكل الحيوان (المخاول) .. ولعله صعد إلى السطح وشاهد الطيور من دجاج وأرانب كما شاهد أبراج الحمام العامرة بالحمام ..

ولم يكف نسيم حنين بالكلمة - كما سبق أن ذكرت - بل وضح الكلمات بالصور والرسومات والكروكيات ..

هذه الكلمة الخاطفة عن هذا العمل المجيد أردت بها أن أوجه أنظار علماء الاجتماع والفولكلور وغيرهم إلى القرية المصرية .. لأنها الطريق إلى الوصول إلى جوهر النفس المصرية .

إبراهيم الكوني بالأطروحة بالأساطير بالفلسفة في أعمال الروائي إبراهيم الكوني

عرض : شمس الدين موسى

يعد الكاتب الروائي الليبي «إبراهيم الكوني»، المولود عام ١٩٤٩؛ واحداً من أهم الروائيين العرب المعاصرين، وذلك لتمييزه في تصوير وتقديم العالم، الذي اختار تصويره في كتاباته، وهو عالم الصحراء الليبية التي تمتد تخومها غرباً نحو الجزائر والمغرب وموريتانيا، وشرقاً حتى تتصل بالصحراء الغربية في مصر، وجنوباً إلى قلب القارة الإفريقية، وهي المنطقة التي ظلت لآلاف السنين موطناً لقبائل الطوارق التي لم تحد حركتها حدود، عبر الدول المختلفة التي تتداخل حدودها في تلك الصحراء، مما أدى إلى تنوع الخبرات الإنسانية والثقافات لدى أبناء الطوارق من الإسلام الذي اعتنقوه إلى العقائد البدائية والوثنية والإيمان بوجود الجن والخرافات، فضلاً عن الأساطير التي عمقت وجودها تحت الطبقات المترامية داخل عقل إنسان تلك المناطق الشاسعة.

ولقد قدم «الكوني»، عدداً متميزاً من الأعمال القصصية والروائية التي لفتت إليه الأنظار في عالمنا العربي وروسيا وأوروبا، ورفعته إلى مصاف الأدباء الكبار؛ حيث ترجمت أعماله وأعدت عنها الكثير من الدراسات النقدية... وأعمال الكوني تتمثل في:

- ١ - جرعة من دم قصص
- ٢ - الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة قصص
- ٣ - العربة الحجرية قصص

والملاحظ أن أعمال إبراهيم الكوني المتواصلة تواترت لكي تعبر عن ذلك العالم المدهش، عالم الصحراء وإنسانها وبديانها وواحاتها وبحار رمالها التي لا تحدها حدود، بما تزخر به من حيوانات مثل الغزلان، والماعز، والإبل، والودان ذلك الحيوان المنقرض، فضلاً عن الأمكنة المختلفة التي ظلت مجهولة تماماً للبعيد عندها، ولا يعرف أسرار دروبها غير رجال القوافل التجارية، والأدلة الذين ينتمون إلى تلك الأراضي الشاسعة المترامية.

- ٤ - الخماسية = الخسوف، البئر، الواحة، أخبار الطوفان
الثاني، نداء الوقواق
٥ - نزيف الحجر
٦ - التبر
٧ - المجوس ج ١
٨ - المجوس ج ٢
٩ - القفص
١٠ - الخروج الأول

والمؤكد للقارئ أن إبراهيم الكوني، على وجه الخصوص، والكتاب الذين كتبوا أعمالهم عن الصحراء وهم قلة نادرة للغاية في العالم العربي، استطاعوا أن يطوعوا قدراتهم التعبيرية في فن الرواية لعالم الصحراء، ومن المعروف أن الرواية فن البرجوازية، وظهورها ارتبط في أوروبا بظهور الطبقة البرجوازية، وهو نفس ما حدث في مصر بالضبط، إذ ارتبط ظهورها بتبلور شخصية الطبقة الوسطى، لكن قدرة الكوني، - ومن على شاكلته - أنه اتخذ من الفن الروائي وسيلة لتصوير عالم الصحراء، الذي تربع فيه الشعر دوماً، وما يتصل به من ملاحم وفنون شعبية كفن أول وأداة تعبيرية أولى.

وجميع تلك العوامل وضعت الرواية التي يكتبها الكوني في وضع خاص، المكان فيها يتراعى ترامي الصحراء، ويختلط فيها أسلوب الحكى الملحمى بالرؤى الشعرية الشفافة، فكان لها حساسيتها الخاصة بين الروايات العربية. والملاحظ أن الكوني وهو واحد من أبناء الطوارق الذين لهم امتداداتهم الإفريقية ينظر إلى ذلك العالم نظرة قداسة، وكأنه الفردوس المفقود، فهو راوٍ لكل شيء.. الحكايات.. والأساطير.. والخرافات.. والعلاقات المختلفة، كما لم ينس أبداً إلقاء الضوء على الأخلاقيات النبيلة التي يتسم بها ابن الصحراء، خاصة في علاقته بالحيوان؛ كالجمل، أو الغزال، مع شعور دائم بالتوحد مع الكائنات المحيطة به، فالعلاقة مع ما حوله عضوية وتستغرق حياة الصحراوي كاملة، وكأنه في كل ما كتبه كان مجنوناً بالرغبة في تسجيل ذلك العالم، الذي رأى أنه يتعرض للفناء والزوال بفعل أشياء كثيرة ليس أهمها رياح القبلى الحارة التي تهدد كل شيء بالتدمير، حتى الواحات الحصينة.

كان الكوني بمثابة الراوى - الحاكي، الذى لا يقف أمام زمن محدد، اختلطت في ذهنه الخوارق بلغة الجن بالمشاعر

الدينية، التى تنداح داخل نفوس أبطاله كاندياح رياح الصحراء التى لا يعوقها عائق. ولقد أتت كل أعمال الكوني تقريباً لكى ترتبط بحكمة ما أو مقولة ما سطرته أخلاق الصحراويين ونبلمهم أثناء تطلعهم للأشياء من حولهم. بل إننا نجد في أعماله الكثير من التأملات الفلسفية والوجودية المتناثرة هنا وهناك، مما يدل على عمق رؤية الكاتب الذى أدمج كل ما يرتبط بالحوادث والتفاصيل بأفكاره الفلسفية وتأثيراته العامة، مما أعطى لأعماله الكثير من العمق.

وفى رواية البئر - الجزء الأول من الخسوف - نجده يصور حيرة الإنسان أمام عبث الحياة، المتمثل في أفعال البيئة وعناصر الطبيعة، فهو فى حيرة دائمة بسبب الجفاف وقلة - بل ندرة - المياه، التى عندما تهطل تتحول إلى سيول تجرف فى طريقها كل شيء، ويتحول الموقف من النقيض إلى النقيض. وفى كل الأحوال يصور حالة ضياع الإنسان.. ويقول:

«لكن ما يحدث أن الصحارى الجنوبية عين الله عليها بالأمطار مرة كل عشرين أو ثلاثين عام، وغالباً ما تكون أمطاراً وحشية ضارية انتقامية، تبديد المواشى وقطعان الإبل، وتجرف البيوت والناس وتملاً الدنيا بالضحايا من الأرواح والخسائر والحيوانات إنها تتحول إلى نقمة وغضب إلهي يقع على الرؤوس كمصيبة منزلة من الله، وبدل أن يعم الفرح بالسيول والأمطار التى طال انتظارها يندب سكان الصحراء حظهم ويبكون قتلاهم، ويحزنون على مواشيهم الضائعة.

ينقلب الحلم الذى انتظروه طويلاً إلى مآثم شامل، حتى أن ضعاف النفوس والإيمان منهم يرددون فى يأس من فقد صوابه... ما حاجتنا إلى المراعى الخضراء، بعدما جرفت السيول مواشينا! ما حاجتنا إلى قطعان الغزلان إذا كانت السيول قد جرفت أمهر القناصين القادرين على صيدها.

ولعل ذلك السؤال السرمدى بين سكان الصحراء، يمثل نوعاً من التساؤلات الوجودية المشروعة، فالأخطار حولهم فى كلا الحالىين، أثناء الجفاف الذى يقتلهم، ويجعلهم يأكلون أى شيء، مثلما أكل أحدهم حذاءه الجلدى فى قصة «الجذب» من مجموعة «الوقائع المفقودة من سيرة المجوس»، وبعد هطول السيول التى تأخذ فى طريقها كل شيء مخلفة البوار، والفقدان فى البيوت، مع الاضرار فى المراعى وعلى أطراف الجبال... وفى كلا الحالىين أين المفر؟ بينما هم يرون أن ذلك الغضب الإلهي يأتى بسبب ضعف النفوس، الذين بسببهم تغضب الطبيعة عليهم جميعاً، وهو ما يشكل حالة إيمانية واستسلامية لأقدار الطبيعة التى لا يمكن أن تكون ضدهم فى

الأصل، وإذا أنت بتأثيرات ضدهم وضد حياتهم فذلك بسبب الشرور التي يمارسها بعضهم.

واننى أتفق مع الناقد الروسى «أوليف غيراسيموف» الذى قدم «إبراهيم الكونى» للقراء الروس فى توصيف أعماله باعتبارها تتجنب العنصر الاجتماعى، فلم تكن بالتشابكات الاجتماعية التى على بها الكثيرون من كتاب الرواية فى العالم أمثال دويستوفسكى ونجيب محفوظ، بقدر ما عنيت بتقديم التحليل النفسى العميق الموجه للإنسان وقدره فى تلك البيئة القاحلة، وكان سند الكونى فى ذلك تجربته الحياتية الواسعة التى استلهمها من حياة قبائل الطوارق التى هو واحد من أبنائها.

والملاحظ أن قصص مجموعة «جرعة من دم» التى كتبها مبكراً تكشف عن قدرات متعددة، فضلاً عن قدرته على السرد المتواصل، مع تقديم الأمزجة الخاصة لأبطاله سواء كانوا بدواً رحلاً، أم فلاحين، أم طوارق ممن يعانون الآم الجوع..... وكان الكونى يقدم كل ذلك بعيداً عن المباشرة أو الخطابية وهو ما لفت أنظار زملائه وأساتذته أثناء أن كان يحصل العلم فى الاتحاد السوفييتى، فكان المغرم دوماً بتصوير التراجيديا الكاملة لشعبه الذى تمتد فروعه فى شمال إفريقيا بدوله المتخلفة.

وفى رواية «الواحة» نرى أنه صور ذلك التناقض الواضح بين أخلاق وسلوكيات سكان الواحات والبدو الرحل، الذين يقدسون حريتهم الفردية، فالصراع بين الواحة وبين البادية يقوم على روح الاستقرار بين سكان الواحة الذين يميلون إلى الزراعة والتجارة واستقبال القوافل والبضائع من كل ناحية، بينما البدو لا يطيقون ذلك الاستقرار مادامت تلك الصحراء الواسعة ملكهم الذى لا ينازعهم فيه أحد. لكن عندما تلف الصحراء أمواج الجفاف التى تطول، فتحرق الشمس كل شىء، فلا يجد البدوى الماء اللازم له ولحيواناته وإبله، سرعان ما يرحل مجبراً إلى الواحة. وهناك تصطدم العادات ووسائل الحياة، فرغم أن قبيلة الشيخ «غوما» لجأت إلى الواحة، لكن بعضهم وعلى رأسهم الشيخ نفسه لا يحلو له الحياة واستقبال أصدقائه إلا فى المغارة خارج الواحة، ففيها راحته واستقرار روحه وهدوء نفسه، بتأملاته وتصوراته عن الحاضر والمستقبل التى لا تحدث بعيداً عن المغارة، ويقول الكاتب على لسان أحد فلاحى الواحة مخاطباً البدوى، الذى يسخر منه بسبب كبريائه الزائفة، بينما هو ينام فوق محفة من سعف النخيل معلقاً بين الأشجار بسبب الخوف من العقارب.. ويطلب من الفلاح أن يساعده.

- خلصنى أولاً ثم نتحدث عن كل شىء بهدوء، عن العمائم وعن الكبرياء.

تصاعد الزيد حول شفتى الفلاح «مرزوق» وهو يزمجر: أخلصك كى تدق رقبتي، أو تعلقنى مكانك. هذه فرصة جيدة كى تسمعنى إلى النهاية أيها المكابر. هذا جزاء هزئك بى وسخريتك منا نحن الفلاحين يامعشر قبائل الصحراء. تهيمون على وجوهكم فى البرارى وتتباهون بأنكم تمارسون الحرية. يلدغكم الجوع فتتقاطروا على الواحات كما تتقاطر قطعان الإبل العطشى إلى الآبار، تأكلون من أيدي الفلاحين وعندما تحسون بالشبع تدوسون على رقابنا لتعودوا إلى صحرائكم وأنتم تتغنون بالحرية. يالكُم من مكابرين أوغاد.....

والمؤكد أن الكونى رأى أن يسجل الكثير من النوادر والحكايات التى كادت تندثر فى خماسية الخسوف، وذلك بوصف تلك المكونات الصيقة والمعبرة عن الشخصية الصحراوية، التى على بها، كما كانت المادة التى قدمها تمثل العناصر الأولى لدراسة انثروبولوجيا الصحراء، ولعله بهذا كان يسجل - أيضاً - طبائع وشروط حياة، بل تاريخ جماعة رأى أنه مقبل على الضياع، ولو أنه لم يتوقف عند عوامل الاندثار والضياع فى خماسيته، وإننى أرجح أن عوامل الاندثار أو الضياع تتمثل فى تكون المدن الجديدة مع وجود ظروف مستحدثة تعمل نحو التغيير فى الصحراء، وتخص الدول التى أقامت المشروعات، مع التقدم فى وسائل المواصلات أو اصطناع الطرق التى تقطع الصحراء طولاً وعرضاً، مع قدوم وفود الأغراب عليها سواء للبحث عن الثروة أو الآثار، كما لاح فى رواية «نزيف الحجر» ذات المستويات المترابطة، فمن الأخلاق إلى الفلسفى إلى الأسطورى وحد الكونى بين ما هو واقعى، وما هو متخيل أو أسطورى، ومن ثم نرى الإنسان فى صورة جديدة لم نعهده عليها من قبل، فكانت شخصية «أسوف» المتصوف والروحانى الذى تعاف نفسه أكل اللحوم، وهو حارس الصحراء، أو حارس الأحجار بعد أن عينوه عليها، وهى الآثار الجديدة المكتشفة التى تحكى عن حضارات غابرة تركت بصماتها على تلك الأحجار فى صور تنضح بكل معانى التاريخ والإنسانية.. ويقول الكاتب:

«بالطبع لم يخطر ببال «أسوف» فى الماضى، عندما قطع الوادى الموحش فى شبابه منشغلاً برعى أغنامه، أن يكون هذا الرسم المحفور فى الصخور يمثل هذه الأهمية كما يراه اليوم عندما أصبح قبلة لسياح النصارى. يأتونه من أبعد البلدان،

يعبرون الصحراء بسيارات البرية ليشاهدوا الحجر ويفتحون أفواههم دهشة أمام عظمتة وجماله وغموضه. بل إنه رأى إحدى المرات امرأة أوروبية تركع أمام الصخرة على ركبتيهما وتتمتم بكلام مبهم عرف بالحدس أنه صلوات النصارى....

وذلك الفهم البدائى الذى أبداه «أسوف» للآثار من حوله هو الذى يفسر تعدد طبقات المعرفة التى توارت تحت ركام عقل وبدائية ابن الصحراء، ولم تترك بين أهاليها إلا الغموض والسحر، والإيمان بالجن الذين يظنون أنهم يعيشون حولهم ويقيمون فى الكهوف. وكان كلما سار فى جهة ليرعى غنمه يكتشف الكثير من الرسوم فوق الجدران الصخرية فوق الجبال، وجوهاً بشعة كالغيلان، وحيوانات قبيحة لم ير مثلاً فى الصحراء مما جعله يسأل أباه:

«هل أجدادنا القدماء من الجن؟»

مما جعل أمه تكتم ضحكتها، فعاود سؤاله.. فقالت أمه:

«سأل أباك».

سأل أباه فضحك وقال:

«ربما كانوا من الجن، ولكن من جن الخير، الجن مثل الناس ينقسمون إلى قبيلتين: قبيلة الخير، وقبيلة الشر. ونحن ننتمى إلى القبيلة الأخرى.. قبيلة الجن التى اختارت الخير...»

والمؤكد أنه ينبع من هذا الفهم الكثير من المفاهيم والمعتقدات الشائعة التى تعايشت مع مكتسبات الإنسان، فالحيوان الذى يسمى بالودان مقدس أو لا يجب قتله أو أكل لحمه، لأن له صلة بالإنسان، وقد أنقذ البطل من السقوط فى القاع بين الصخور فى رواية «نزيف الحجر»، كما رأى عينا أبيه داخل عيني الودان عندما أنقذه فى اللحظات الأخيرة وقبل ضياعه فى الهاوية. كما أن له الكثير من الصور فوق الأحجار، ولا بد من الابتعاد عن الناس اتقاء لشرورهم، فالناس مصدر الشر، كما أن البعض يستمع إلى أصوات الجن فى الليل عندما يتحدثون..... إلخ.

«ثنائية المجوس»

وفى رواية المجوس «ثنائية من جزئين، يبرز الكاتب كيف كانت العلاقات بين الأشخاص تخفى طبقات عديدة ومستويات عميقة من المعرفة ذات الأبعاد المختلفة، فلقد تشابكت الصوفية بالمثالية البدائية بالدين الإسلامى والإيمان بالخوارق والجن.... وبين كل ذلك ظهر ما أسماههم بالمجوس، وهم حاملو أسرار الصحراء مثل الدرويش، والعراف،

والشاعرة، والزعيم... ولقد ذهب الجميع فى ثنائية المجوس لكل سبيل بحثاً عن مدينة «واو» المفتقة أو الواحة الفاضلة.... التى أسموها «واو» ولا يعرف من الذى أعطاهم ذلك الاسم، وسمع الجميع عنها الكثير رَوَوْا عنها الروايات والحكايات المدهشة، فهى واحة عجيبة ضائعة وسط الصحراء، ولا يعثر عليها إلا التائهون الذين فقدوا جميع الآمال فى النجاة من الجذب، والجفاف والحرارة القاتلة، تروى العطشان والمفقود الذى لا يصادفها إلا بعد فقد الأمل والإشراف على الهلاك. ويتمتع الموعودون بها بالضيافة والتكريم، والبهجة التى لم يصادفوها فى حياتهم، وكما قيل لا يوجد فى كل الصحراء واحة أخرى فى جمال «واو» التى لا يدخلها أحد إلا وخرج منها محملاً بما يغنيه عن الناس والحاجة طوال حياته....

والكل يدور حول «واو» - تلك الواحة الأسطورة التى وعد الله بها عباده، أو القلة القليلة من الناس - فهى بمثابة العقيدة وسط ذلك الجذب اللانهائى... ويقول عنها الزعيم:

«واو» لن تبعث فى مجملها على يد بنى آدم. الإنسان دنس و «واو» فردوس مفقود. الخير خير ما ظل طليقاً، فإن انتظم فى قناة ومستته يد الآثم الملعون فسد وتفسخ كما يتفسخ ذهب الكنز الذى لم تنحر عليه ذبيحة تفك طلاسمه..... لو لم توجد واو فى مكان ما، يوماً ما لما كان للصحراء معنى. لما كان للحياة معنى «واو» هى العزاء.....»

ومثل تلك العبارات، لو فككنا معانيها الأولى والبعيدة لوجدنا أنه لا بد من الحلم. فالواقع المرير المجدب لا يمكن الاستسلام له دون رد فعل، والحياة الصعبة فى الصحراء التى تحيط إنسانها بالأخطار دائماً، فهو مهدد دائماً بوحوش الصحراء، وهوامها مثل الثعابين والعقارب التى أفرد لها الكاتب فصلاً كاملاً فى رواية الواحة، مع ندرة المياه التى هى الحياة ذاتها لجميع الكائنات الحية إنساناً أو نباتاً أو حيواناً... كل ذلك جعل الوعى الجمعى الضميرى للجماعة يلجأ إلى الحلم.. واو.. الحلم والمستحيل والأمل فى الوقت نفسه، فهى الرمز الذى التقت فى وجوده جميع هواجس الإنسان الصحراوى، الذى أحب العزلة وعشق حريته الفردية، ولم يحس أبداً بالاستقرار الذى يعيبه على سكان الواحات من الفلاحين.... وما الذى يمكن أن يساعد ذلك الإنسان على البقاء والاستمرار سوى ذلك الحلم الفتى الذى يأتى بمثابة المعادل الموضوعى لاستمراره؟ مع إيمانه بالصبر كفضيلة دائمة كما يلوح فى رواية التبر حتى الوصول إلى تحقيق ذلك الحلم المستحيل.

وليثى شتراوس وإيرك فروم، وحتى المتصوفة المسلمين... ولعل الكاتب فى كل ذلك كان يحاول أن يحل لغز الوجود والبقاء لدى الإنسان الذى خبره - إنسان الصحراء - وهو ما يؤكد أن إبراهيم الكونى كاتب كبير حمل فوق كاهله الكثير من الهموم الإنسانية التى أثرت أعماله، بتقديم ذلك العالم المدهش فى أعماله الروائية والقصصية، التى تتكامل مع بعضها - كما يلاحظ القارئ - من ناحية الخطاب الفنى والفكرى الذى تحمله.

والمؤكد أن إبراهيم الكونى، فى أعماله المتوالية قد نجح بشكل جيد فى بناء رواية المجوس على تلك الأسطورة - واو - التى تنتشر بين أبناء قبائل الطوارق فى الصحراء الإفريقية مفيداً من كل المنجزات الثقافية المعاصرة كما يرى د. شكرى عياد، فلم يقف أمام وعى إبراهيم الكونى من المنجزات الثقافية الإنسانية بشيء، فلاح الاقتباس من نصوص العهد القديم، والجديد والقرآن، والأساطير المحلية، مع اقتباساته الحديثة من جيمس فريزر،

الهيئة المصرية العامة للكتاب

كورنيش النيل - بولاق - القاهرة UN تلخس جيبو ٩٣٩٣٢ - القاهرة -
ت : ٧٧٥٠٠٠

● ● تقدم هيئة الكتاب خدماتها فى مجال الثقافة بأشكال عديدة فال جانب مكتباتها العامة العمارة بالكتب والمفتوحة مجاناً أمام الجماهير للاطلاع والبحث فهى تقدم الكتاب بأرخص الأسعار مع العديد من السلاسل والمجلات



المجذوب

الحاقل الجنوت ..

ودراسات أخرى

تأليف : فاروق خورشيد
عرض وتحليل : رأفت الدويرى

تواصل هيئة قصور الثقافة إصداراتها التى تسهم بجدية فى إثراء المكتبة العربية.

وفى سلسلة (مكتبة الدراسات الشعبية) صدرت أخيراً دراسة شعبية بعنوان (المجذوب) للأستاذ فاروق خورشيد، أحد رواد حركة الفولكلور العربية، بعد تقديم الأستاذ خيرى شلبى المشرف على المكتبة - ومقدمة للمؤلف، يبدأ الكتاب ويقع فى خمسة أجزاء ويتكون بعضها من أكثر من فصل.

شخصية المجذوب - عنوان الجزء الأول - الذى يبدأه المؤلف قائلاً:

ظهرت شخصية المجذوب فى أدبنا المعاصر منذ بداياته الأولى فرأيناه عند تيمور ونجيب محفوظ وتوفيق الحكيم والمازنى ويحيى حقى وعبد الحليم عبدالله، حتى يكاد يكون شخصية ذات طابع عام ومشارك تفرض نفسها على الكتاب فرضاً بحكم هذا الطابع المهم والمميز وبحكم وجودها الدائم المتكرر فى حياتنا العادية واليومية. وهذه الشخصية على تكرارها لا تلعب دور البطولة فى عمل ما، وإنما هى دائماً شخصية جانبية وهامشية وإن كانت مؤثرة حيناً وموحية حيناً . ولكنها شخصية يجد فيها القصاصون وسيلة من الوسائل المهمة فى استكمال رسم الجو الشعبى العام للأحياء الشعبية وللقرى أيضاً. كما أنها وسيلة للإحياء بجو العمل القصصى، وربما وسيلة لإبراز بعض المعانى التى لا يراد ذكرها صراحة لسبب أو لآخر.

وكان من الطبيعي أن تنتقل هذه الشخصية - المجذوب - من الأعمال الروائية والقصصية إلى المسرح والتلفزيون.

الصورة العامة للمجذوب

إنه رجل فى الكهولة أو بدايات الشيخوخة، حاد النظرات مشوش الملامح، قد يكون ملتحيًا وقد لا يكون، ذا شارب أو بدونه، مهلهل الملابس أو لا تسترته إلا خرق بالية يمسك فى يده عصا أو جريدة خضراء - أو سيفًا خشبيًا - وحافى القدمين فى الغالب، إلا إنه دائماً ممشوق القوام أو منتصب القامة على الأقل، صوته جهورى ونبراته مميزة ذات طابع تهديدى دامغ وحاد، وهذا لا يمنع أن يكون المجذوب هادئاً ووقوراً ولكنه ينطق من الكلمات الهادئة ما يحير ويدفع إلى التساؤل عن سر هذا الهدوء ومعنى هذا الوقار، وسواء كانت شخصية المجذوب هادئة ووقورة أو متمردة صاخبة فهى دائماً شخصية رافضة لما هو قائم - ساخرة بما يألوه الناس وبما يستكين له الناس فى معاشهم وأحوالهم ودامغة لهم للاستسلام والخروج عن الدين، ومتوعة ومنذرة لهم بعذاب الآخرة وويلاتها.

المجذوب مزيج ما بين الزاهد والدرويش

إن شخصية المجذوب تأخذ :

عن الزاهد: تدينه وعزوفه عن الدنيا بالاكتفاء بالقليل من الطعام والملابس ومن احتياجات الحياة عامة والمعرفة بالدين والارتباط بعالم المثل أو عالم المتصوفة.

وعن الدرويش: تأخذ سياحته الدائمة فى البلاد والألوان الخضراء - وما يتسم به من سذاجة وتسليم ورضا بالقليل - وتواكل وإيمان مطلق بأنه على حق وأنه يعرف طريقه إلى نعيم الآخرة، والصراخ بما لا يفهم الناس من كلمات الحق، وقد يقترب من أصحاب الطرق الصوفية الذين ينتشرون فى المنطقة العربية كلها.

وبالرغم من ذلك فإن سلوك المجذوب مكروه من أصحاب الطرق وأصحاب الزهد والتصوف.. بل إن سلوكه غير ملائم لطبيعة الدرويش وطابعه.

ومع ذلك فصورة المجذوب والزاهد والدرويش تختلط فى ذهن العامة وفى الأدب والتجسيد الفنى.

غير أن شخصية المجذوب تتميز عن الزاهد والدرويش لتفردها بصفة الاعتراض والاحتجاج الدائم على الأوضاع السائدة وعلى الظلم وعلى الساسة والحكام.

المجذوب - سيبويه المصرى

وهو أشهر من أرخ له من المجاذيب ولقد اختصه أشهر مؤرخ لمصر الإسلامية - الحسن بن زولاق - اختص سيبويه المصرى بكتاب عنه سماه كتاب أخبار سيبويه المصرى، - وهو غير سيبويه النحوى - فهو أبو بكر محمد بن موسى بن عبدالعزيز الكندى الصيرفى المعروف بسيبويه، ولقد ولد بمصر عام ٢٨٤ هـ وتوفى ٣٥٨ هـ وسنه ٧٤ عاماً، ومرجع تسميته بسيبويه، أنه كان قد اشتهر بالمعرفة فى علوم اللغة والنحو...

ويقول عنه المؤرخ حسن بن زولاق فى مقدمة كتابه سالف الذكر:

كانت فى سيبويه خلال (صفات) تشبه صفات المتقدمين والمتصدرين، فكان يحفظ القرآن ويعلم كثيراً من معانيه وقراءاته وإعرابه وأحكامه عالماً بالحديث وبغريبه ومعانيه.. وكان يعرف صدرًا من أيام الناس والنوادر والأشعار - ويتكلم فى السماع. باختصار لقد اجتمعت فيه ألفاظ الورعين والمتزهدين والواعظين الصالحين وأدوات المتأدبين وفكاهات المؤدين، ومن جماع هذه الثقافة الشاملة والكاملة تتكون شخصية سيبويه المصرى الذى يقدمه لنا ابن زولاق فى كتابه باعتباره أحد العقلاء المجانين.

من هم العقلاء المجانين؟

إنهم طائفة جمعت فى صفاتها بين العقل والجنون ومن أهم المجانين العقلاء أو العقلاء المجانين بهلول وما نى وخالد الكاتب ومجنون ديراكى ومجنون ابن عامر وغيرهم.

وعن هذه الطائفة كتب الكتاب فيما يعنى أن هناك اهتماماً واضحاً عند الكتاب برصد أخبار طائفة العقلاء المجانين والكتابة عنهم وتخصيص كتب كاملة لنواديرهم وطرائفهم وأخبارهم؛ فلم يكن هذا اللون من الناس مرفوضاً من مجتمعه بل كان له احترامه وتقديره، وكان هناك فهم كامل لأهميته ودوره فى المجتمع - ويحكى لنا ابن النديم فى (الفهرست) عن كتاب له اسمه أخبار عقلاء المجانين.

عودة إلى سيبويه المصرى وأخباره

من البداية يحدد ابن زولاق موضوع كتابه أنه نوادر سيبويه وأخباره الأدبية الطريفة مع الملوك والوزراء والأمراء والعلماء ويستطرد قائلاً: لقد كان لسيبويه هذا مكانة رفيعة فى حلقات الأدب العامة بالمساجد والحلقات الخاصة فى قصور العظماء، ولقد توفى سيبويه المصرى فى عام ٣٥٨ هـ - قبل

دخول القائد جوهر الصقلي إلى مصر بسنة شهور - ولقد أسف جوهر عندما علم بأخباره وقال: لو أدركته لأهديته إلى مولانا المعز صلوات الله عليه .

يذكر أيضاً أن سيبويه المصري قد جالس الإخشيد أمير مصر وجالس وزيره «وواكلهما ونادمهما» .

ولقد كان يسمح لسيبويه بالجهر بما كان لا يسمح به لأحد إطلاقاً. ولقد كان من المعتزلة في بلد سنى المذهب، ولقد كان يجهر في المسجد قائلًا:

إن الدار دار كفر، حسبكم أنه ما بقى في هذه البلدة العظيمة (مصر) أحد يقول القرآن مخلوق إلا أنا وهذا الشيخ أبو عمران أبقاه الله .

هنا خاف أبو عمران وهرب من المسجد حافياً خوفاً على نفسه . إن أبا عمران المعتزلى المشهور يهرب من مجرد إشارة سيبويه المصري إليه بوصفه معتزلياً، وسيبويه نفسه لا يبالي بما يجهر ولا يعبأ بعقاب من أحد .

وتفسير ذلك أن أبا عمران عاقل يحاسب كما يحاسب العقلاء على قوله وفعله؛ ولكن سيبويه وإن تحدث حديث العقلاء إلا أن سلوكه سلوك المجانين؛ ولهذا فهو يحتمل لما هو عليه من اختلاط العقل .

سبب اختلاط عقل سيبويه المصري

اختلفت الناس على سبب الاختلاط (العقل) عند سيبويه فأكثرهم يقولون إنه بسبب شربه حب البلاد وهو نوع من الحبوب كان يتناوله الناس يزعم أنه يجلب الذكاء وحدته ولكنه كان يسبب الجنون، وذهب بعض آخر أن داء السوداء، كان سبب اختلاط عقل سيبويه المصري إلا أن واقعة سقوطه في بئر كانت الأمر الفصل في إكمال اختلاطه . ولقد ترتب على واقعة السقوط في بئر عرج في قدمه فضلاً عن اختلاط عقله .

قصة السقوط في البئر - ودلالاتها الأنثروبولوجية

إن السقوط في البئر يرتبط بالتعميد في الماء أو الاغتسال في الماء الذى يكرس الطفل لحياته الجديدة، فى بعض الديانات وهو طقس سحرى معبدى قديم أصبح بعد ذلك طقساً دينياً له رموزه السحرية ودلالاته المقدسة، كما أن حادثة السقوط نفسها تشبه بعملية موت يعقبه بعث، أو الولادة الثانية التى نجدها فى الأدب الشعبى؛ فالبطل الشعبى لكى يكرس للعمل البطولى لابد وأن يمر باختبار يرمز بطقوسه وأحداثه

إلى الموت الجسدى الفعلى ليعود بعده البطل إلى الحياة مبعوثاً من جديد مولوداً من جديد؛ مما يعنى عبور البطل من صفاته العادية إلى صفات أخرى يكتسبها رمزياً عبر الاختبار لتؤهله لدور البطولة . كما أن رمز السقوط فى البئر والغرق فيه يعيد أذهاننا إلى حكايات الجن الذين يسكنون أماكن الماء ويخطفون الأطفال ثم يعيدونهم من جديد إلى المكان نفسه، وقد تم التأخى بين عالمى الإنسان والجان وحظى الطفل بمباركة هذا العالم المجهول وبالتالي حصل على بعض قواه الخفية والخارقة وقدراته التى هى قدرات تغاير وتفوق قدرات الإنسان العادى فلقد أصبح طفلاً ممسوساً أى مسه الجان، سيبويه المصرى نفسه كان يتصور أن سقوطه فى البئر كان من فعل قوة خارقة ولها عنده تصور خاص إذ يقول: «ورميت من ثمانى طبقات أربع فى عنان السماء وأربع فى تخوم الأرض الرابعة السفلى» .

المهم أنه يتصور أن حادثة سقوطه فى البئر قد عمدته أو كرسته أو عبرت به إلى حالة جديدة وأهلتة للقيام بتحقيق هدف مألوف وضعه سيبويه نصب عينيه طوال حياته، كما أن الناس تقبلوا اختلاط عقله بوصفه حقيقة واقعة فسرت لهم سلوكه المخالف لسلوك العاديين من الناس وجعلتهم يتقبلون منه هذا السلوك . ويحتملونه منه هو، ولا يحتملونه من غيره .

المظهر الخارجى للمجذوب سيبويه المصرى

كما يصفه ابن زولاق

«لقد جاء سيبويه إلى للمسجد وعلى جسده وبرة وثياب ورداء وبيده عصا ، ثم زاد الأمر أكثر فتغير مظهره وزاد اقتراباً من المجذوب بصورته التقليدية؛ فلقد طرح الثياب ومشى عرياناً فى الطريق - على عورته خرقة وعلى أكتافه خرقة وقد طال شعره وتدلّى على أكتافه، وبيده عصا يتوكأ عليها ومصحف ، ويروح إلى الجامع، ويتكلم على الناس بعد صلاة الجمعة» .

مجازيب معاصرون

(الجنرال) فى سيدنا الحسين (وعبادته) فى الجيزة أمام قهوة عبدالله مجلس لفيف من الأدباء والشعراء فى الخمسينيات . وهناك (الامبراطور) - فضلاً عن مجذوب باب اللوق الذى كان يصرخ:

«النار النار» ، لماذا يذهبون بالقطار والموت آت وساعة القيامة قد حانت؟

عودة إلى المجذوب سيبويه المصرى

لقد كان الأمر بالنسبة له أمر رأى يرتكبه فيجهر به محتماً بما عرف عنه من جنون ومع ذلك فلم يسلم من العقاب في كل الأحوال - فلقد أرسله وزير الإخشيد إلى المارستان، فانطلق يصيح في رجال الوزير:

«يا أعداء الله بعتم ذمة الله بقدر خمر للأدنس الأخلص النجيب الخليب لعن الله الوزير صالح».

وحين يحبسه الخازن في بيت الزفت يخاطبه الناس في أمره فيضطر إلى إطلاق سراحه، ويحبسه على سرير وضع له على النيل فيعود الناس يخاطبونه في أمره فيضطر لإطلاقه فسيبويه المصرى المجذوب لم يكن صرخة في البرية ولا صرخة في الهواء؛ فلقد حظى بالمعجبين والمدافعين عنه ممن لهم وزن وثقل عند الحكام.

سيبويه المصرى ناقداً لعصره

لم يكن منصرفاً إلى الفتوى في أمور الدين والفكر فقط وكان لا يترك أمراً يمر دون أن يبدي فيه رأيه، ولا معوجاً إلا يحاول أن يكشفه بحديثه ولسانه.

ويحكى ابن زولاق عنه أنه رأى يوم جمعة موكب الإخشيد أمير مصر وقد نصب له حتى ينزل إلى صلاة الجمعة وقد وقف له كل الناس، فصاح المجذوب سيبويه المصرى:

«ما هذه الأشباح الواقفة، والتماثيل العاكفة سلط عليه قاصفة يوم ترتجف الراجفة تتبعها الرادفة وتقلى قلوبهم واجفة».

ف قيل له إنه موكب الإخشيد ينزل إلى الصلاة فاستطرد صارخاً ساخراً من الإخشيد:

«هذا الأصلع البطين! المسمن البدين! قطع الله منه الوتين ولا سلك ذات اليمين أما كان يكفيه صاحب ولا صاحبان ولا حاجب ولا حاجبان ولا تابع أو تابعان لا قبل الله له صلاة ولا قرب له زكاة وعمر بجثته الفلاة». وهذه الحكاية تعطينا نموذجاً لنثر سيبويه المصرى كما تعطينا نموذجاً لفكره وسلوكه معاً: فنثره مسجوع راق، كما أنه فكر ثورى، ويجهر بهذا وسط الجمع دون خفاء أو خوف، ويحفظ الناس كلماته ويتناقلونهم فتتنفس عما يحسونه من تمرد وسخط ضد أمير، البلاد وينقل لنا ابن زولاق صورة أخرى لنقده الشجاع المتمرد، فلقد كان سيبويه المصرى على حمارة يسير فالتقى بالمتحسب والأحراش بين يديه فقال صارخاً ساخراً:

«ما هذه الأحراش يا أنجاس، والله ما تم حق أقمته، ولا سعر أصلحتومه، ولا جان أدبتموه، ولا ذى حسب وقربتموه لا حفظ الله من جعلك محتسباً ولا رحم لك ولا له أمأ أو أبأ وسلط عليك وعليه من يوجعكما أدباً».

ولا شك أن المجذوب سيبويه المصرى كان يشكل ثقلًا في المجتمع في عصره منذ الإخشيد وحتى كافور، يخشاه الوزراء والكبراء وأصحاب المناصب، ويتعلق به العامة وأصحاب الرأى والقادة.

وهو وسط كل هذا علامة ضوء صحية على استمرار الكلمة والرأى الحر والمعارضة التى لا تخاف ولا تهاب.

مجدوب من صنع السلطة

في الجزء الثانى يقدم لنا فاروق خورشيد نموذجاً لمجدوب من صنع السلطة بقصد خداع الناس، باعتباره نقيضاً لسيبويه المصرى المجذوب الذى يعبر عن دخيلة الناس، ويجهر بما يودون الجهر به ولكنهم يخشون عاقبة ذلك.

الملك الصالح أيوب ولى الله المجذوب

قد لا يعجب هذا العنوان أهل التاريخ الإسلامى وتاريخ مصر على الخصوص؛ فصورة الملك الصالح فى كتب التاريخ صورة للقسوة والعنف، بل وبالدم وهذا ما يصوره لنا كتاب «مرآة الزمان» لمؤلفه الشيخ شمس الدين يوسف بن قزواغلى على الوجه الآتى:

كان «الملك الصالح أيوب، مهيباً هيباً عظيمة جباراً أباد الأشرية وغيرهم، فكان إذا حبس إنساناً نسيه ولا يجسر أحد أن يخاطبه فيه، ولا يمكن إحصاء من قتل من الأشرية وغيرهم - ولو لم يكن إلا قتل أخيه العادل لكفى:

وفى كتابه «الذيل على مرآة الزمان، يقول الشيخ موسى بن محمد قطب الدين اليونينى:

«فكان الملك الصالح كثير التخييل والغضب والمواخذة على الذنب الصغير والمعاقبة على الوهم، كان ملكاً جباراً متكبراً شديد السطوة كثير التجبر والتعاضم على أصحابه وندمائيه وخواصه ثقیل الوطأة».

هذا رأى المؤرخ الرسمى فى الملك الصالح أيوب، أما فى «سيرة الظاهر بيبرس، فهو الملك الصالح نجم الدين أيوب ولى الله المجذوب سواء رضى رجال التاريخ أم غضبوا؛ فهكذا أراد الأدب الشعبى (الموجه من السلطة كما سيتضح فيما بعد)

وهذه هي الصورة التي يقدمها للملك الطاغية كتاب السيرة الشعبية وهذا يكشف لنا الدور الخطير الذي يلعبه الأدب الشعبي (الموجه) في إعادة كتابة التاريخ وإعادة رسم الشخصيات التاريخية بما يرسب في ضمير العامة وأذهانهم ومن الواضح أن معظم هذا الأدب ربما كتب لتحقيق أهداف سياسية محلية وقومية في الوقت ذاته لواحد - لقد كتب تحت رعاية السلطة في بعض الأحيان، كما كتب احتجاجاً على السلطة في أحيان أخرى.

والمثال هنا سيرة على الزبيق؛ فهي حكم واضح وصريح على العصر وملوكه وقادته وساسته. أما سيرة الظاهر بيبرس فنجد الموقف المخالف تماماً لدرجة تعكس صورة الملك أيوب كما عرفه المؤرخون إذ تقول السيرة:

«كان الملك الصالح قد زهد الدنيا ورغب في الآخرة - عرف الحلال من الحرام فعبد الملك العلام وصار من عباد الله الصالحين، وهو من صغر سنه على الفلاح واليقيين ولا يجالس الدولة لا يحضرهم في حكومة، فسموه الأكراد الصالح نجم الدين أيوب ولي الله المجذوب وتستطرد السيرة:

ولقد اشترط على نفسه أن لا يأكل من السلطنة ولا يأخذ شيئاً من أموال المملكة ولا يأكل إلا من كسب يده إذ يقول الملك الصالح لوزيره شاهين:

«اعلم يا شاهين أنا رجل أضفر الخوص وأعمل المقاطف ولا أعرف السلطة ولا أعرف أحكامها.

وتصف السيرة موكب الملك الصالح على الوجه التالي:

«وركبت الأكراد الشهب وتقلدت بالسيوف الخشب والأتراس الجميز فنزلوا من الديوان وهم يعبدون الله الديان الرحيم الرحمن وهو يقولون: الله لا إله إلا الله محمد رسول الله.

ولنسمع السلطان صالح ولي الله المجذوب يوجه وزيره:

يا شاهين، تأخذ للمظلوم ممن ظلمه - وتحكم بالعدل والله عليك من الشاهدين.

كما يشترط على وزيره:

«تأكل معي من الدقة والقراقيش».

لقد أكسب مؤلف السيرة للملك الصالح ولي الله المجذوب قدرات خارقة وكرامات فيقول:

«ومد الملك الصالح يده إلى الهواء وقال: يا دائم ثلاث مرات، وقبض على شيء من الهواء وناولته إلى الوزير وقال: خذ هذا فأخفه فإذا به كتاب يقال له: دلائل الأحكام، ثم استطرد الملك المجذوب قائلاً:

«إذا تعسرت عليك دعوة فكها من هذا يا شاهين واحترس عليه غاية التمكن فإنك موعود به».

مثال آخر على كرامات الملك الصالح ولي الله المجذوب هو قدرته على التواجد في بلدين في الوقت نفسه؛ فهو من (أهل الخطوة) إذ يصل بحكم قدراته الصوفية العجيبة إلى تحدى الزمان والمكان وقهر كليهما ليكون دائماً حيث يريد. بل له نبؤات فلقد تعرف على الجاسوس الصليبي في حاشية عز الدين أبيك؛ إذ يقول الملك الصالح ولي الله المجذوب لوزيره الراجل اجتمع على الراجل ولكن الراجل قلبه خالص لا يعلم بحال الراجل إلا الملك العادل (الله) لكن الملك معذور لأن الظاهر للناس والخافي لله.

وهكذا يقترب مؤلف السيرة بالملك الصالح من شخصية المجذوب النمطية التي عرفناها عند ابن زولاق وغيره ممن أرخوا للعقلاء المجانين في تاريخ شعبنا العربي وفي تاريخ أدبنا وفكرنا. ولكن الشخصية هنا تأخذ عدة أبعاد مميزة مما يخرج بنا إلى عدة نتائج مهمة وجديدة بالنسبة لفهمنا للتاريخ المملوكي، وأيضاً في تكوين أذواق الجماهير وتكوين اتجاهاتها الفكرية والثقافية ثم السياسية أيضاً. ويعنى هذا أن المستهدف أن تسمع الجماهير على لسان الملك الصالح أيوب ولي الله المجذوب كلاماً يعنى أن الفساد القائم يعرفه الملك، ولأنه ملك صالح فهو يعرف أصحاب الفساد وأسبابه ويرصدهم ويتربصهم، ولكنه لا يستطيع لهم عقاباً؛ لأن الله لا يريد لهم العقاب العاجل السريع ولكنه يمهل لهم ويمد لهم ولكنه لم يهملهم وسيسحقهم سحقاً حين تأتي اللحظة التي يريدونها لهم.

ولقد كان الحاجب يصرخ في ديوان الملك المجذوب عند انعقاده في الناس قال:

«لا تحسبن الله يغفل ساعة، لا بد ينفذ حكمه وهو يعطى من يتجبرون في ملكه حتى إذا فرحوا بما أوتوا أخذوا».

وهذا كله بالطبع يقودنا إلى الاستنتاج المنطقي بأن شخصية الملك الصالح بهذا الوضع من رسم سلطة ذكية تسخر الفن في خدمتها وخدمة أتباعها، وتحاول باستعمال هذه الأداة الشعبية النافذة - ألا وهي السيرة الشعبية - أن تتركب أعناق الجماهير وأن تسيطر عليها لترضى وتسكت وتنتظر ولا تثور.

دراسات شعبية أخرى

بعد تقديم نموذجين متناقضين لشخصية المجذوب بالنسبة لفهمنا للأدب الشعبي تتضح لنا السمات التالية:

١ - فالشخصية فى (سيرة الظاهر بيبرس) لملك فى الحكم لا لعالم معترض (كسيبويه المصرى) على سلوك حاكم وأتباعه وعلى ما يقترفونه فى حق الشعب والرعية كما هى مألوفة عند المجاذيب فى كتب التاريخ والأدب.

٢ - والشخصية هنا لواحد يرتبط بقوى كشف غيبية وبقدرات تفوق قدرات البشر، فتجعله يعرف ويتصرف كما لا يتصرف الناس العاديون - لا فى أمور حياته وحدها ولكن فى أمور الناس - ومع هذا فهو لا يغير ما يعيش فيه الناس من ظلم ولا يرفع عنهم الغبن والعسف.

٣ - الشخصية هنا تفتقد ولكنها تمنى الناس من حولها بأن ما يحدث له حل - وأنه لسبب - وأن السبب بعيد عنهم لأنهم لا يدرون ما هو فى علم الله وإن علم الله مغيب عن الناس وأن قدره أن يحتل الناس ما يحدث لأنه يحدث بأمره ولسبب يريده الله والفرج قادم لا ريب.

ولعله من الواضح أن كتاب (سيرة الظاهر بيبرس) [الدينارى والدويدارى وناظر الجيش وكاتم السر والصاحب] قد درسوا شخصية المجذوب بكل أبعادها وبكل تأثيرها الجماهيرى، وكل قواها على الاستحواذ على رضاء الناس

وتوجيه سخطهم ورضائهم. لقد استعار كتاب السيرة هذه السمات عن شخصية شعبية ناجحة وأبرزوها بكل مهارة وبكل حذق لترسخ فى ضمائر الناس كما رسخت الشخصيات الشعبية الناجحة.

يكمل فاروق خورشيد كتابه بعدة دراسات شعبية أخرى تغطى بقية أجزاء الكتاب وفصوله.

الجزء الثالث بعنوان: الحروب الصليبية والأدب الشعبى وهو من ثلاثة فصول أولها حول الحروب الصليبية والثانى حول دور الأدب الشعبى والثالث حول الحروب الصليبية والأدب الشعبى.

الجزء الرابع: بعنوان المرأة فى السيرة الشعبية والجزء الخامس بعنوان (ذو القرنين والخضر) ويتكون من أربعة فصول أولها بعنوان: البطل الأسطورة الذى تنازعت الشعوب.

والثانى بعنوان: الرحلة إلى مشرق الشمس ومغربها.

الثالث بعنوان: وحدة العالم القديم.

والرابع والأخير بعنوان: تداخلات إسرائيلية فى حكاية عربية.

وهذه العناوين كما يقول خيرى شلبى فى تقديمه:

«فى حد ذاتها رؤوس موضوعات كبيرة نشهد أن فاروق خورشيد وفاها حقها من البحث والدرس والصياغة الأدبية».



ببليوجرافيا التراث الشعبي قوائم الأدب الشعبي

في
مكتبتى دار الكتب والأزهر حتى عام

١٩٦٨

(٩)

د. إبراهيم أحمد شعلان

نكت ونوادير وفكاهات

فهرس عام / مطبوع

آلام جحا

محمد فريد أبو حديد.

- القاهرة، دار المعارف، ١٩٤٨، ص ١٦٥.

- ثلاث نسخ كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

أخبار أبي نواس : تاريخه ونواديره وشعره ومجونه.

جمال الدين أبي عبدالله محمد بن مكرم بن منظور

٧١١هـ، وتحقيق محمد عبدالرسول إبراهيم - السفر الأول -

القاهرة ١٩٢٤م.

- ثلاث نسخ كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

أخبار جحا

دراسة وتحقيق عبدالستار أحمد فراج.

- سلسلة عيون الأدب العربى ، القاهرة ، دار مصر للطباعة

١٩٥٤، ص ٢٠٠.

فهرس عام / مطبوع

أخبار الحمقى والمغفلين

أبو الفرج عبد الرحمن بن الجوزى ٥٩٧هـ.

- نسخة فى مجلد طبع دمشق ١٣٤٥هـ .

- نسختان فى مجلد طبع القاهرة فى ١٣٢ ص.

فهرس عام / مطبوع

أخبار الظرفاء والمتماجنين

أبو الفرج عبد الرحمن بن الجوزى ٥٩٧هـ.

- ضمنه طرفاً من حكايات الظرفاء ونوادرهم المجونية، وقسمه إلى ثلاثة أبواب: فيما ذكر عن الرجال وعن النساء وعن الصبيان.

- نسخة فى مجلد طبع دمشق ١٣٤٧هـ، فى ١٠٦ ص.
- خمس نسخ أخرى كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

اضحك

عبدالله نعمان.

- جزءان - القاهرة ١٩٣٨، ١٩٤٧.
- نسختان من الجزء الأول.

فهرس عام / مطبوع

ألف نكتة ونكتة

- أصدرته دار الراديو والبعكوة .
- القاهرة فى ٤٨ ص.
- نسخة كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

تبييض الطرس بما ورد فى السمر لىالى العرس
الحافظ شمس الدين محمد بن على بن طولون الحنفى
٩٥٧هـ.

- نسخة فى مجلد طبع مطبعة الترقى بدمشق ١٣٤٨ هـ، فى ١٥ ص.
- نسخة أخرى ضمن مجموعة بقلم معتاد فى ٢٠٨ ورقة رقم ٢٠ فى المجموعة.

فهرس عام / مطبوع

تحفة أهل الفكاهة فى المنادمة والنزاهة

محمد سعد بن محمد سعد المعروف بالمصرى.

- القاهرة ١٣٠٧هـ، ص ١٤٨.
- نسخة كالسابقة ضمن مجموعة، طبعة ثانية ١٣٢٦هـ.

فهرس عام / مطبوع

التحفة السنية فى النوادر العربية

- جمعها أبو القاسم بن سديره - باريس.
- طبع حجر ١٩٤٢هـ.
- الطبعة الثالثة ٣١٦، ٣٥٩ ص.

فهرس عام / مطبوع

التسالى فى سهرات الليالى

دكتور هلال فارحى.

- مجموعة ملح فى الفكاهات والنوادر والألعاب مع ذكر أقوال وحكم ونصائح وأخبار وأمثال وألغاز ولغات رمزية ومسائل رياضية فكاهية وغيرها.
- الموجود منها الجزء الأول - مرتب على اثنين وعشرين باباً فى مجلد، طبع القاهرة ١٩٢٧، فى ٤٢٢ ص.
- الجزء الأول من نسخة أخرى منه كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

التطفيل وحكايات الطفيليين وأخبارهم ونوادر كلامهم وأشعارهم

- أبوبكر أحمد بن ثابت الخطيب البغدادي ت ٤٦٣هـ.
- نسخة فى مجلد طبع دمشق ١٣٤٦هـ، بأولها مقدمة فى ترجمة حياة المؤلف لناشرها حسام الدين القدسى فى ١٠٨ ص.
- نسخة أخرى كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

التطفيل وحكايات الطفيليين وأخبارهم ونوادر كلامهم وأشعارهم

- أبوبكر أحمد بن على بن ثابت المعروف بالخطيب البغدادي ت ٤٦٣هـ.

- نسخة طبع دمشق ١٣٤٦ هـ .
- نسختان أخريان منها كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

ثمرات الأوراق فى المحاضرات

- تقى الدين أبوبكر بن على المعروف بابن حجة الحموى.

- وهو كتاب مشتمل على زبدة ما يحتاج إليه في المجالس والمحافل من النوادر والحكايات.

- نسخة ضمن مجموعة مخطوطة.

- نسخة أخرى ضمن مجموعة، طبع الوهبية بمصر ١٣٠٠هـ.

- أربع نسخ أخرى كالسابقة.

- نسخة أخرى مخطوطة كتبت ١٠٤١هـ.

فهرس عام / مطبوع

ثمرات الأوراق فيما طاب من نوادر الأدب وراق
تقى الدين أبو بكر بن علي الشهير بابن حجة الحموي،
ت ٨٣٧هـ.

- جزءان ضمن مجموعة، القاهرة ١٣٣٩، من ص ١ -
٢٦٨ الكتاب الأول.

فهرس عام / مطبوع

جامع الفنون وسلوة المحزون

نجم الدين أحمد بن حمدان الحنبلي ت ٦٩٥هـ.

- قال في أوله: هذا الكتاب يتصرف فيه الناظر بين هزل
رقيق وجزل مما أظهرته الحكمة الإلهية من عجائب
المخلوقات وغرائب الموجودات ومنافع الحيوانات والنباتات
وملح الأخبار والحكايات.. إلخ، رتبته على مقالات وأبواب
وفصول.

- نسخة في مجلد، مخطوطة كتبت ١٣٥١ هـ عن النسخة
الفوتوغرافية بدار الكتب رقم ٤٢٨٢ أدب، في ١٥٥ ورقة.

فهرس عام / مطبوع

جحا في جانبولاد

محمد فريد أبوحديد.

- العدد ٢٢ من سلسلة اقرأ، القاهرة، دار المعارف
١٩٤٤م، ص ١٤٤.

فهرس عام / مطبوع

الجليس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشافي

أبو الفرج المعافى بن زكريا بن يحيى بن حميد بن داود
المعروف بابن طرار الجريدي النهرواني ت ٣٩٠هـ.

- أودعه كثيراً من فنون العلوم والآداب، وضمنه كثيراً من
محاسن الكلام وجواهره وملحه ونوادره. ذكر فيه جماعة من
أهل العلم والأدب ألفوا كتباً تنحو نحو هذا الكتاب منها كتاب
الكامل للمبرد، وكتاب الأنواع للصولي، والنوادر لأبي قماش،
جعله على مجالس موزعة على الليالي والأيام.

- مخطوط بقلم معتاد ١٢٩٦هـ.

فهرس عام / مطبوع

جمع الجواهر في الملح والنوادر

أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني ت ٤٥٣هـ.
- القاهرة، مطبعة الرحمانية ١٣٥٣ هـ، ص ٣٥٢.

فهرس عام / مطبوع

حدائق الأزهار في مستحسن الأجوية والمضحكات

والحكم والأمثال والحكايات والنوادر

أبو بكر محمد بن محمد بن عاصم الأندلسي الغرناطي.

- يقول في أوله: جمعت في هذا الكتاب من طرف الأخبار
ورائق الأشعار ومستحسن الجواب ومضحكات المولدين
والأعراب ونوادر الحكم والأمثال والآداب ما يستحسن
ويستطرف ويستملح من كل نادرة غريبة أو نكتة عجيبة.

- مخطوطة بقلم مغربي.

- نسخة أخرى طبع فاس.

فهرس عام / مطبوع

حديقة الأفراح لإزاحة الأتراح

أحمد بن محمد بن علي بن إبراهيم الأنصاري اليمني من
علماء القرن ١٣.

- جمع فيها من اللطائف ونوادر النكات والظرائف.

- ألفها ١٢٥٤هـ، طبع بولاق ١٢٨٣هـ.

- خمس نسخ أخرى طبع عثمان عبدالرازق ١٣٠٢هـ.

- نسخة أخرى مخطوطة آخرها أن هذا الكتاب طبع في

كلكتا ١٢٥٤هـ.

فهرس عام/ مطبوع

حلبة الكميت فى الأدب والنوادر المتعلقة بالخمریات

شمس الدين بن الحسن النواجى ٨٥٩هـ.

- ألفها ٨٢٤هـ ، ط بولاق ١٢٧٦هـ.

- نسختان أخريان كالسابقة.

- ست نسخ أخرى منها، طبع الوطن ١٢٩٩هـ.

- نسخة أخرى مخطوطة كتبت ٨٦٧هـ.

فهرس عام/ مطبوع

حلبة الكميت فى الأدب والنوادر المتعلقة بالخمریات

شمس الدين محمد بن الحسن النواجى المصرى ت ٨٥٩هـ.

- رتبه على خمسة وعشرين باباً وخاتمة.

- نسخة فى مجلد بقلم معتاد كتبت فى ١٠٨٩هـ فى ١٤١ ورقة.

فهرس عام/ مطبوع

الدر المختار لتسلية الأفكار

- مجلة أدبية تحتوى على مقالات علمية وفوائد طبية وصناعية وتاريخ الحروب الصليبية وعلم الفراسة وحكم ولطائف ونوادر.

- جمع نعمه ساروفيم، صاحب المكتبة العمومية فى نيويورك ، طبع نيويورك ١٩٠٨م .

فهرس عام/ مطبوع

الدرارى فى ذكر الذرارى

كمال الدين أبو حفص عمر الشهير بابن العديم الحلبي

١٦٠هـ.

- يشتمل على أخبار الأبناء الحمقى والنجباء وما ورد فى مدحهم وذمهم من الأخبار النبوية وما قيل فيهم من الأشعار والنوادر.

- مرتب على ثلاثة عشر باباً ضمن مجموعة، طبع الآستانة ١٢٩٨هـ.

فهرس عام/ مطبوع

ديوان الأدب فى نوادر شعراء العرب

نسيم أفندى الحلو

- كتاب أدبى جمع فيه نوادر شعراء العرب وشواردها المتضمنة للفكاهات الأدبية، نسقها حسب المواضع ورتبها على ١٤ فصلاً أرفدها بملحق فى نوادر شعراء العصر الذين تمكن من العثور على بعض نوادرهم .
- طبع العرفان بصيدا ١٩١٢م.
- نسخة أخرى.

فهرس عام/ مطبوع

روضة أهل الفكاهة

- أحمد بن محمد الشبراوى وكيل جريدة أبى الهول.
- وهو كتاب أدبى فكاوى على ثلاثة أبواب فى الفكاهات الأدبية والنوادر التهذيبية والأشعار والأغاني الحديثة والقديمة والتواشيح والمواويل.
- طبع المؤيد بالقاهرة ١٨٩٥م.

فهرس عام/ مطبوع

روضة أهل الفكاهة

- أحمد بن محمد الشبراوى وكيل جريدة أبى الهول بمصر.
- رتبها على ثلاثة أبواب:
- الأول فى الفكاهات الأدبية والنوادر التهذيبية.
- والثانى فى الأشعار الحكيمية والأدبية والهزلية والغرامية.
- والثالث فى الأغاني المستعملة الحديثة والقديمة والتواشيح والمواويل وأدوار الغناء وأنواع النغمات.
- طبع الشرفية ١٣١٧هـ.

فهرس عام/ مطبوع

الروضة الأنيسة فى النوادر اللطيفة

- ترجمتها الياسابات هرارى مما وجدته أثناء مطالعتها بعض الكتب الجرمانية، وهو كتاب فى تهذيب عقول الصغار وتنقيف الأحداث، وضعته لمطالعة النوادر اللطيفة واللطائف الأدبية الحاروية للقصص النافعة والفكاهات الرقيقة.
- طبع الأمريكانية ببيروت ١٨٩٤م.

فهرس عام / مطبوع

السمير في السفر والأنيس في الحضر

شاهين مكاريوس بك.

- رتبه على ثلاثة أجزاء : في المقتطفات التاريخية
واللطائف الأدبية والمحاضرات الطريفة والأجوبة اللطيفة
والنواذر والملح .

- نسخة في مجلد طبع المقتطف بالقاهرة ١٨٩٥ م.

فهرس عام / مطبوع

سيكولوجية الضحك

أحمد عطية الله.

- نسخة في مجلد، طبع الحلبي ١٩٤٧، ص ٣٧٢.

فهرس عام / مطبوع

الضحك - بحث في دلالة الضحك

هنري برجسون - وترجمة سامي الدروبي وعبد الله

عبدالدايم.

- نسخة طبع القاهرة ١٩٤٧ م، ص ١٣٦.

- نسخة أخرى طبع ١٩٤٨ م.

فهرس عام / مطبوع

طرف عربية

جمع عمر السويدي.

- ليدن ١٣٠٣، ١٣٠٦ في مجلدين، ص ٢٤٣، ٣٧ ص.

فهرس عام / مطبوع

الظرفاء والشحاذون في بغداد وباريس

صلاح المنجد.

- القاهرة ص ١٢٧.

- نسختان كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

عقلاء المجانين

أبو القاسم الحسن بن محمد بن حبيب النيسابوري،

ت ٤٠٦ هـ، ونشره وجيه فارس الكيلاني.

- يشتمل على التعريف بالجنون وأنواعه ونكات المجانين
والبله والمتباهلين وما يتعلق بكل ذلك.

- نسخة في مجلد طبع القاهرة ١٩٢٤ في ١٦١ ص.

- نسختان أخريان كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

الفاشوش في أحكام وحكايات قراقوش

- لم يعلم جامعها.

- ضمن مجموعة، القاهرة، مطبعة بولاق ١٣١١ هـ، في

١٥ ص (الكتاب الخامس).

فهرس عام / مطبوع

فكاهات جحا وأبي نواس

نظمه محمد عبدالمنعم أبويثينة.

- القاهرة، مطبعة أبي الهول ١٣٥١ هـ، ١٩٣٣، ص ٩٥.

- ست نسخ كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

قطائف اللطائف

جمعها بعض الأدباء مما حكاها بعض الظرفاء على ألسنة

العوام.

- مجموع من الحكايات والنواذر والحكم والتواريخ والأخبار

ورقائق الأشعار والأمثال والمواويل والأساطير ونحو ذلك.

وجميع ذلك باللغة العامية الدارجة.

- نسخة طبع القاهرة.

- نسخة أخرى كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

لطائف الروايات

نقولا رزق الله.

- وهي فصول لطيفة تدخل في أربعة أبواب عامة:

الباب الأول في لطائف قصصية .

والباب الثاني في لطائف شعرية .

والباب الثالث في لطائف الحكم والملح والأخبار والآراء.

والباب الرابع في المطبوعات الحديثة.

فهرس عام/ مطبوع

لطائف المعارف

أبو منصور عبدالمالك بن محمد الثعالبي النيسابوري ٣٥٠ هـ .
- وهو كتاب فى لطائف المعارف وطرائفها وغررها
وغرائبها ونكتها وعجائبها، رتبها على عشرة أبواب .
السابع: فى طرائف الاتفاقات فى الأسماء والكنى .
والتاسع: فى ملح النوادر وفى غرائب الأحوال وعجائب
الأوقات .

- طبع ليدن ١٨٦٧ م ومعها مقدمة وملاحظات باللاتينية
للأستاذ جونج .
- نسخة أخرى مخطوطة .

فهرس عام/ مطبوع

اللطائف

- لم يعلم مؤلفها .
- وهى تحتوى على احدى وثلاثين لطيفة فى مكاتبات
الأولاد المستطرفين ومكاتبات الشوق والغرام ومكاتبات الظرفاء
من الناس والأمراء والبلغاء والعلماء والغلمان والأعيان
والسلاطين والأمراء والخواجهات وما إلى ذلك .
- نسخة فى مجلد بقلم معتاد، فى ٤٠ ورقة .

فهرس عام/ مطبوع

المجموعة الأدبية لطالبي معرفته العربية .

- جمعها أحد المستشرقين الروس، وهى تشتمل على
أحاديث نبوية فى الحكم ومكارم الأخلاق وعلى نوادر
وحكايات أدبية قصد بها الاستعانة على المطالعة العربية .
- طبع بطرسبورج ١٨٧٦ م .

فهرس عام/ مطبوع

مجموعة نوادر جحا الكبرى

نشر على أحمد - بيروت .
- نسخة فى ٦٨ ص .
- نسخة كالسابقة .

فهرس عام/ مطبوع

محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار فى الأدبيات والنوادر والأخبار

محيى الدين بن العربى ٦٣٨ هـ .
- أودعها ضروباً من الآداب وفنوناً من المواعظ والأمثال
والحكايات النادرة والأخبار السائرة وحكايات مضحكة مسلية .
- طبع حجر بمصر ١٢٨٢ هـ .
- ست نسخ أخرى طبعت مختلفة .
- نسخة أخرى مخطوطة بقلم معتاد، كتبت ١٢٧٧ هـ .

فهرس عام/ مطبوع

مختار النوادر

جمع واختيار أحمد أبو الخضر منسى (الموجود الآن
١٩٢٦) .

- وهو كتاب يشتمل على نوادر طبقات من الناس تباينوا
فى عقولهم ومذاهبهم: كنوادر الأذكىاء والبله والأغبياء
والمجانين والنحويين والشوام والبخلاء ونحو ذلك .
- مذيلة بمختار من نكات مليحة تجمع بين الجد الحازم
والفكاهة الغزلية .
- رتبه على سبعة أبواب، طبع الاعتماد بمصر ١٣٤٠ هـ .
١٩٢٢ م .
- نسخة أخرى كالسابقة .

فهرس عام/ مطبوع

مذكرات جحا

محمد فهمى عبداللطيف

- العدد ٨١ من سلسلة «كتب للجميع»، القاهرة ١٩٥٤ ،
ص ١٢٦ .
- نسخة أخرى كالسابقة .

فهرس عام/ مطبوع

المستظرفات

- جمع إبراهيم زيدان .
- كتاب يشتمل على أشهر النوادر الأدبية والفكاهية
والغزلية، مرتبة على ثلاثة أقسام .
- نسخة طبع الهلال، القاهرة .
- نسخة أخرى كالسابقة .

فهرس عام/ مطبوع

مسامرات

حبيب اندراوس .

- ط سوهاج ١٩٣٣، ٨٤ ص.

- نسخة كالسابقة.

فهرس عام/ مطبوع

مسامرات الخواطر

تأليف م. ن.

- طبع شبين الكوم ١٩٣٤، ص ٣٩.

- أربع نسخ كالسابقة.

فهرس عام/ مطبوع

مسرات الخواطر فى التنكيت والنوادر

الشيخ أحمد عبدالباقي الدقاق.

- كتاب فكهى هزلى يشتمل على نكت هزلية ونوادر عامية فى فن التنكيت وما تسميه العامة بالقوافى . فصل بين كل قافية وأخرى منه بنادرة عامية ورتبه على جملة فصول ونوادر .

- طبع مطبعة الجامعة بالقاهرة ١٣١٢ هـ، وهو مذيّل بفصل مضحك من رواية اللصوص والنصابين مع البخيل شيخ الجعانيين للمؤلف.

فهرس عام/ مطبوع

مسرات الخواطر فى التنكيت والنوادر

جمع أحمد عبد الباقي الدقاق.

- ضمن مجموعة، القاهرة ١٣١٢ هـ (الكتاب السابع)

ص ٤٨.

فهرس عام/ مطبوع

مضحك العبوس

- لم يعلم مؤلفه.

- مرتب على ثلاثة عشر باباً :

الأول فى الحكايات الأدبية .

والثانى فى نوادر المغفلين .

والثالث فى نوادر القضاة .

والرابع فى نوادر المعلمين .

والخامس فى نوادر المتنبلين .

والسادس فى نوادر النحاة .

والسابع فى نوادر الأطباء .

والثامن فى نوادر الشعراء .

والتاسع فى الأحاجى والرسائل .

والعاشر فى الأجوبة المسكتة .

والحادى عشر فى نوادر النساء .

والثانى عشر فى نوادر الصبيان والخدم .

والثالث عشر فى نوادر البخلاء .

- مخطوط كتب ١٢٦٦ هـ، به خروم من الوسط.

فهرس عام/ مطبوع

المطريات

شاكر شقير اللبناى .

- مجموعة تحتوى على أشهر القصص وألطف الحكايات وأطراف النوادر تتضمن كل حكاية منها نكتة أدبية أو فائدة علمية.

- الموجود منها الجزء الأول طبع دار المعارف ، القاهرة.

فهرس عام/ مطبوع

المغفلين والطفيليين والبخلاء

محمد على أحمد (صاحب مضحك العبوس) .

- وهى مجموعة فكاهية وردت عن جماعتهم تتضمن

سخافاتهم وهذيانهم ونوادرهم ومكاتباتهم وأشعارهم .

- نسخة فى مجلد طبع القاهرة فى ٤٨ ص.

- نسخة أخرى كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

نابغة المحتالين أو حافظ نجيب

جورج طنوس.

- يتضمن كثيراً من نوادر حافظ نجيب وحيله الغريبة

وحكاياته المدهشة العجيبة كتبها وهو نزيل سجن الحضرة
بالأسكندرية قبل الحكم عليه في حادثته مع الكاتبة الكسندرا
افرينو صاحبة مجلة أنيس الجليس .

- طبع القاهرة، بها ترقيع وتقطيع .

فهرس عام / مطبوع

النخبة الزكية فى النوادر الفكاهية

محمد زكى الأترى، كان موجوداً ١٣١٢هـ.

- وهى فى النوادر الفكاهية الأدبية: منها ما نقله عن
بعض الكتب والجرائد، ومنها ما هو على ألسنة أهل الأدب
وأرباب الفوائد.

- طبع المطبعة الشرفية بمصر ١٣١٢هـ.

- نسخة أخرى كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

ندوة المسامرات الأدبية

عبد الله عبد المجيد بغدادى.

- الجزء الأول، القاهرة ١٩٥٠، ص ١٥٩.

فهرس عام / مطبوع

نزهة الجلاس فى نوادر أبى نواس

- لم يعلم جامعها.

- نسخة فى مجلد، طبع القاهرة، فى ٤٨ ص.

فهرس عام / مطبوع

نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة (المعروف

بجامع التواريخ)

لأبى الحسن بن على التنوخى ت ٣٨٤هـ.

- أثبت فى هذا الكتاب عجائب أخبار الملوك والكتاب

والوزراء والسادة والبخلاء وذوى الكبر والخيلاء والأشراف

والظرفاء والمحادثين والندماء والأذكىاء والأسخياء والكرماء
والسفهاء والحكماء... إلخ.

- الموجود منه الجزء الأول فى مجلد، طبع هندية ،
القاهرة ١٩٢١، نشر د. س مرجليوث، فى ٣٥٢ ص.

فهرس عام / مطبوع

نفسه أبى نواس

محمد النويهي.

- القاهرة ١٩٥٣، ص ٢٢٣.

- نسختان كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

النكتة المصرية

عبد العزيز سيد الأهل.

- بيروت ١٩٤٨، ص ٨٨.

- نسختان كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

نوادر الأدباء

إبراهيم زيدان.

- وهو يشتمل على ما راق ذكره من نوادر الملوك والخلفاء
والفلاسفة والعظماء والوزراء والخطباء والزاهدين والأذكىاء.

- رتبته على خمسة أقسام.

- طبع الهلال بمصر، ١٩٠١ م.

- نسخة أخرى منها كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

نوادر الأدباء ومسامرة الظرفاء

- لم يعلم جامعها .

- وهو كتاب يحتوى على درر فائقة ونصائح رائقة من
الحكايات التى تغنى عن كتاب كليله ودمنة وتفوق بثمرات ألف
ليلة وليلة.

- طبع مطبعة القاهرة.

- نسخة أخرى كالسابقة.

فهرس عام/ مطبوع

نوادير جحا

وهو الخوجة نصر الدين الرومى.

- لم يعلم جامعها.

- طبع مطبعة السيد على بمصر، ١٢٩٩م.

- سبع نسخ أخرى.

فهرس عام/ مطبوع

نوادير جحا الكبرى

ترجمها عن التركية حكمت شريف.

- القاهرة ١٩٥٢م.

- طبعة رابعة، ٢٧٢ ص.

فهرس عام/ مطبوع

النوادير والطرف فى الوظائف والحرف

محمد بن مسلم الشافعى من علماء القرن ١٠هـ.

- ضمن مجموعة مخطوطة بقلم معتاد بخط المؤلف.

فهرس عام/ مطبوع

نوادير الظرفاء

جمع محمد كمال بكتاش.

عشرة أجزاء فى مجلد، بيروت، ٣٢٠ ص.

فهرس عام/ مطبوع

نوادير العشاق

إبراهيم زيدان.

- رتبها على ستة أقسام:

الأول: فى نوادر الخلفاء.

الثانى: فى نوادر بنى عذرة.

الثالث: فى نوادر بنى عامر.

الرابع: فى نوادر الشعراء.

الخامس: فى متفرقات من نوادر العشاق.

السادس: فى مصارع العشاق.

- طبع الهلال بمصر ١٩٠٠.

- نسخة أخرى منها كالسابقة.

فهرس عام/ مطبوع

نوادير القليوبى

شهاب الدين أحمد بن سلامة بن شهاب الدين أحمد

الحوفى القليوبى ت ١٠٦٩هـ.

- وهو كتاب يشتمل على حكايات لطيفة ونوادير عجيبة

ونكات غريبة وفوائد أدبية، رتبها على ٢١٦ حكاية.

- طبع حجر بمصر ١٢٧٤هـ.

- توجد ٢٣ نسخة مختلفة الطباعات لهذا الكتاب حتى

١٣٠٨هـ.

فهرس عام/ مطبوع

نوادير القليوبى

شهاب الدين أحمد بن سلامه بن أحمد الحوفى القليوبى

١٠٦٩هـ.

- وهى مئتان وست عشرة حكاية.

- نسخة فى مجلد طبع الوهبية بالقاهرة ١٢٩٦هـ، فى

١٢٠ ص.

ت/ مجاميع/ تصوير شمسى

مجموعة شمسية منقولة من خط العلامة محمد بن طولون

الحنفى المتوفى ٩٥٣هـ.

- بها ثلاث رسائل وهى:

١ - دفع الباس فى ترك مصاحبة الناس.

٢ - إفادة الرائم لمسائل النائم.

٣ - دور الفلك فى حكم الماء المستعمل فى البرك.

ث/ مجاميع/ خ

مجموعة بها أربع رسائل:

١ - كشف الأسرار فى علم الغبار للقلصاوى، كتب ١١٤٤هـ.

٢ - تعليق لطيف على الإسراء والمعراج، كتب ١١٤٣هـ.

ت/ مجاميع/ خ

مجموعة بها ثمانية كتب.

١ - الابتهاج فى الإسراء والمعراج للغيطى، كتبت ٩٨٣هـ.

ت/ مجاميع / طبع السعادة بمصر ١٣٣٥هـ

مجموعة بها ١٩ رسالة وقد سماها طابعها جامع البدائع:

١ - رسالة الشفاء من خوف الموت ومعالجة داء الغم به .

٢ - رسالة فى القضاء والقدر .

٣ - رسالة فى العشق .

٤ - رسالة حى بن يقظان .

٥ - رسالة الطير .

كتبخانة/ فنون متنوعة

قرة النواظر فى روضة النوادر

أحد علماء القرن التاسع .

- رتبها على بابين وخاتمة، كتبها ٨٦٨هـ .

- نسخة فى مجلد كتبت ٩٦٨هـ .

كتبخانة/ فنون متنوعة

تحفة العروس ونزهة النفوس

لأبى عبدالله محمد بن أحمد بن محمد بن أبى القاسم التيجانى، من علماء القرن الثامن، كان موجوداً ٧١٠هـ، رتبها على خمسة وعشرين باباً فى أخبار النساء ومستظرف نوادرهن وما يستحلى من أوصافهن .

- نسخة فى مجلد بقلم مغربى كتبت ١١٧٩هـ .

- نسخة أخرى فى مجلد كتبت ٩٥٩هـ .

- نسخة أخرى فى مجلد كتبت ٩٦١هـ .

- نسخة أخرى طبع حروف، مطبعة شرف ١٣٠١هـ .

- أربع نسخ أخرى كالسابقة .

كتبخانة/ فنون متنوعة

نوادر أبى نواس

- خمس نسخ طبع حجر، مصر، ١٢٩٩هـ .

كتبخانة/ فنون متنوعة

الكنز المدفون والفلك المشحون

يونس المالكى، من علماء القرن الثامن .

- وهو مجمرع فرائد، وحكايات وأدبيات ونوادر ولطائف

وأحاديث .

- نسخة فى مجلد طبع حروف، بولاق ١٢٨٨هـ .

- نسخة أخرى كالسابقة .

- نسخه أخرى، طبع حروف، مطبعة عثمان عبد الرازق

١٣٠٣هـ .

- أربع نسخ أخرى كالسابقة .

كتبخانة/ فنون متنوعة

كتاب يشتمل على جملة أخبار ونوادر وحكايات وفوائد وهو مثل الكشكول .

- كتب ٨٥٢هـ .

كتبخانة/ فنون متنوعة

نوادر نصر الدين الرومى المشهور بجحا

- نسخة طبع حروف، مطبعة كستلى، ١٢٧٨هـ .

- نسخة أخرى كالسابقة، طبع حروف بمصر، ١٢٧٦هـ .

- نسخة أخرى طبع حجر بمصر، ١٢٩٩هـ .

- خمس نسخ أخرى كالسابقة .

كتبخانة/ فنون متنوعة

نوادر أبى نواس

- نسخة طبع حجر بمصر ١٢٩٩هـ .

- أربع نسخ أخرى كالسابقة .

كتبخانة/ فنون متنوعة

نوادر القليوبى

وهو العلامة أحمد بن سلامة المصرى القليوبى ١٠٦٩هـ .

- نسخة طبع حروف بمصر ١٢٧٧هـ .

- نسختان طبع حجر بمصر، إحداها ١٢٧٩هـ والثانية

١٢٧٤هـ .

- ثلاث نسخ طبع حروف بمطبعة شرف ١٢٩٧هـ .

- خمس نسخ طبع حروف، مطبعة عثمان عبد الرازق

١٣٠٢هـ .

- نسخة أخرى طبع حروف، المطبعة الوهبية ١٢٩٦هـ .

- خمس نسخ أخرى طبع حروف، مطبعة شرف .

- نسختان طبع حروف، مطبعة عثمان عبد الرازق

١٣٠٤هـ .

- نسختان طبع حروف، المطبعة الميمنية ١٣٠٧هـ .

كتبخانة

مجموعة

١- لمح الملح، لأبى المعالى سعد بن على الخطيرى.

كتبخانة

كتاب الأذكىاء

أبو الفرج بن الجوزى ٥٩٧هـ.

- نسخة فى مجلد، كتبت ٨٧٥ هـ بئر عدن.

- نسخة أخرى طبع حجر بمصر ١٢٧٧هـ.

- نسخة أخرى عليها تقييدات كثيرة بخط الشيخ نصر الهورى.

- نسخة أخرى كتبت ٦١٤ هـ بها خروم.

- نسختان أخريان طبع بحروف بمطبعة شرف ١٣٠٤هـ.

- نسختان أخريان طبع بحروف بالمطبعة الميمية ١٣٠٦هـ.

كتبخانة

ضوء القبس وأنس النفس

- وهو مجموع على طراز الكشكول، به تراجم لبعض الكبراء والشعراء وآداب ونوادر ونكات وغير ذلك.

- نسخة فى مجلد بقلم عادى.

كتبخانة

حلبة الكميت (فى الأدب والنوادر المتعلقة بالخمير)

شمس الدين محمد بن الحسن النواجى، فرغ من تأليفها ٨٢٤هـ.

- خمس نسخ طبع بحروف بمطبعة بولاق ١٢٧٦هـ.

كتبخانة

حديقة المنادمة وطريقة المناسبة

أبو الحسن على بن محمد الحداد المصرى.

- رتبها على أربعين باباً.

- جزءان فى مجلد، كتبت ١٠٤٠هـ.

كتبخانة

نوادر القليوبى

أحمد بن أحمد بن سلامة القليوبى ت ١٠١٩هـ وقد أناف على الثمانين .

- نسخة طبع بحروف بالمطبعة الوهابية ١٢٩٦هـ.

كتبخانة

نوادر القليوبى

أحمد بن أحمد بن سلامة القليوبى ت ١٠١٩هـ وقد أناف على الثمانين .

- نسخة طبع بحروف بالمطبعة الوهابية ١٢٩٦هـ - الجزء الأول.

كتبخانة

ضوء القبس وأنس النفس

- وهو مجموع على طراز الكشكول، به تراجم لبعض الكبراء والشعراء وآداب ونوادر ونكات وغير ذلك.

- نسخة فى مجلد بقلم عادى.

قوله

رسالة فيما ورد فى قراقوش

وهل له أصل فى التاريخ أم لا .. وجواب جلال الدين السيوطى على ذلك.

- ضمن مجموعة مخطوطة كتبت ١١٠٥، فى ٣٥٦ ورقة [٢٥ مجاميع قوله].

قوله

بسط الكف فى إتمام الصف

السيوطى .

- ضمن مخطوطة ١١٠٥هـ.

فهرس عام/ مطبوع

التسالى فى سهرات الليالى

هلال فارحى.

- القاهرة من ٥٣٣ - ٨٥٤ ملحق للجزء الأول، من ص

٥٨٥ - ٦١٢ ملحق للجزء الثانى .

- نسخة كالسابقة .

- الجزء الأول من نسخة أخرى، القاهرة ١٩٢٧، ص ٢٢٤ .

فهرس عام / مطبوع

تسالى رمضان

محمد طلعت .

- الفيوم ص ٦٦ .

فهرس عام / مطبوع

تحفة أهل الفكاهة فى المنادمة والنزاهة

محمد سعد بن محمد سعد المعروف بالمصرى .

- القاهرة ١٣٠٧ هـ، ص ١٤٨ .

نسخة كالسابقة .

فهرس عام / مطبوع

ألف نكتة ونكتة

- أصدرته دار الراديو والبعكوكة .

- القاهرة ص ٤٨ .

- نسخة كالسابقة .

فهرس عام / مطبوع

اضحك

عبدالله نعمان .

- جزآن، القاهرة ١٩٣٨، ١٩٤٧ .

- نسختان من الجزء الأول .

فهرس عام / مطبوع

الأسمار والأحاديث

زكى مبارك .

- القاهرة ١٩٣٩، ص ٥٠٤ .

- ثلاث نسخ كالسابقة .

فهرس عام / مطبوع

أدب الشعب

حيرم الغمراوى .

- العدد ٦١ من سلسلة «كتب للجميع» .

- القاهرة ص ١٤٥ .

- ثلاث نسخ كالسابقة .

فهرس عام / مطبوع

النكتة المصرية

عبدالعزیز سيد الأهل .

- بيروت ١٩٤٨، ص ٨٨ .

- نسختان كالسابقة .

فهرس عام / مطبوع

عقلاء الإنس ومجانين الجن

محمد العمادى .

- القاهرة، ص ١٠٣ .

- نسختان كالسابقة .

فهرس عام / مطبوع

الكتاب الضاحك

- جمع المكتبة الأهلية ببيروت، صيدا، سنة ١٩٤٧، ص

١٦٠ .

- نسختان كالسابقة .

فهرس عام / مطبوع

الظرفاء والشحاذون فى بغداد وبأريس

صلاح الدين المنجد .

- القاهرة ص ١٢٧ .

- نسختان كالسابقة .

فهرس عام / مطبوع

الظرف والظرفاء

أبو الطيب محمد بن إسحاق بن يحيى الوشاء .

(أحد أئمة الأدب فى القرن الثالث الهجرى) .

- القاهرة ١٣٢٤ هـ، ص ١٥٩ .

فهرس عام / مطبوع

طرف عربية

جمع عمر السويدي.

ليدن ١٣٠٣هـ، ١٣٠٦هـ، في مجلدين، ٢٤٣، ٣٧ ص.

فهرس عام / مطبوع

طرائف عن القضاة

سليمان محمد ثابت.

- القاهرة ١٩٥٢م، ص ١٨٤.

- نسختان كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

طرائف العرب

أحمد محمد رضوان.

- القاهرة، الحلبي ١٣٦٤هـ، ١٩٤٥م، ص ١٤١.

أربع نسخ كالسابقة.

فهرس عام / مطبوع

نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة

(وهو نيل على ريحانة الالباء وزهرة الحياة الدنيا،

لقاضى القضاة أحمد بن عمر الملقب بشهاب الدين الخفاجى
المصرى).

تأليف محمد أمين بن فضل الله بن أبى بكر تقى الدين

ابن داود المحبى الحموى ت ١١١١هـ، رتبته على ثمانية
أبواب:

الأول: فى محاسن شعراء دمشق ونواحيها.

الثانى: فى نوادر أدباء حلب.

الثالث: فى نوابغ بلغاء الروم.

الرابع: فى طرائف ظرفاء العراق والبحرين.

الخامس: فى لطائف لطفاء اليمن.

السادس: فى عجائب نبغاء الحجاز.

السابع: فى غرائب نبهاء مصر.

الثامن: فى لطائف أنكباء المغرب.

- مخطوطة بقلم معتاد.

- نسخة أخرى فى مجلدين مخطوطين كتبت ١٢٥٤هـ.

- نسخة أخرى منها، مخطوطة كتبت ١١٨٨هـ.

فهرس عام / مطبوع

نزهة النفوس ومضحك العيوس

أبو الحسن على بن سودون الشبغاوى القاهرى.

- جعله على شطرين:

الأول: فى المديح والغزل وغيرهما من الجديات.

الثانى: فى أنواع من الأقاويل والهزليات، وقد انتخب

من هزلياته كتاباً سماه «قرة الناظر ونزهة الخاطر».

- مخطوطة بقلم معتاد كتبت ٩٩٥هـ.

- نسخة أخرى طبع بمصر ١٢٠٨هـ.

- نسخة أخرى مخطوطة بقلم معتاد.

فهرس عام / مطبوع

دائرة الفكاهة فى حديقة النزاهة

- أصدرته المجلة العثمانية بلبنان.

- مرتب على خمسة عشر باباً، طبع لبنان ١٩١٢م.